Учебник для вузов

Г. С. Алфеевская

История отечественной музыки XX века

С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович,
Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин

ВЛАДОС ПРЕСС

Учебник для вузов

Г.С. Алфеевская

История отечественной музыки XX века

С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович,
Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин

Рекомендовано Учебно-методическим объединением по специальностям педагогического образования в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Музыкальное образование»

Москва

ВЛАДОС ПРЕСС

2009

УДК [78:94] (470+571) (075.8) “19”
ББК 85.313(2)6я73-1
А53

Рецензенты:
доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского — ***Е.И. Чигарева***;
кандидат искусствоведения, профессор Московского государственного педагогического университета — ***М.И. Ройтерштейн***

На обложке издания репродукция картины П.Н. Филонова «Первая симфония Шостаковича»

Алфеевская Г.С.
А53 История отечественной музыки XX века : С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музык. образование» / Г.С. Алфеевская. — М. : Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2009. — 159 с. : ил., ноты. — (Учебник для вузов).
ISBN 978-5-305-00219-5.
Агентство CIP РГБ.

В учебном пособии раскрывается характеристика творчества, обзор и анализ сочинений композиторов С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Г.В. Свиридова, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина, чье творчество дает достаточно полное представление об отечественной музыке XX века.

УДК [78:94] (470+571) (075.8) “19”
ББК 85.313(2)6я73-1

© Алфеевская Г.С., 2009
© ООО «Издательство ВЛАДОС-ПРЕСС», 2009
© Оформление.
ООО «Издательство ВЛАДОС-ПРЕСС», 2009

ISBN 978-5-305-00219-5

ВВЕДЕНИЕ

По сложившейся традиции музыкально-педагогическое образование строится на материале музыки XVIII и XIX вв. — от Баха до Рахманинова, который и в XX в. остался верен традициям предыдущего века. Единственный предмет, который дает представление о музыкальном искусстве в его относительно полном временно́м диапазоне — история музыки, разделенная на курсы зарубежной, русской и отечественной музыки XX в. Последний курс наиболее сложен. Современная музыка академической традиции, которая родилась в начале только что ушедшего столетия, принципиально новая, требующая иной ценностно-эстетической ориентации. Социальные перипетии русской истории отнюдь не способствовали приобщению публики к новому искусству. Тем более сложная ситуация возникла во второй половине столетия, когда не только современное, но и классическое искусство стало сдавать свои позиции под натиском массовой культуры. Между тем именно в искусстве XX в. и прежде всего в творчестве российских композиторов, занявших ключевые позиции в мировой музыке, отражена духовная жизнь поколений, переживших социальные потрясения столетия. Вопреки присущим современности цинизму и жестокости, она продолжает утверждать вечные ценности жизни, нести идеи гуманизма. Такое искусство должно занять подобающее место в общественном сознании, и общее образование должно содействовать этому.

Нельзя сказать, что отечественная музыка XX в. не фигурирует в Программах общеобразовательных школ. Однако обычно она представлена там скромным набором давно устоявшихся музыкальных примеров. Этого не достаточно для того, чтобы у учащихся возникло представление об альтернативе массовой музыке.

Главная задача курса — привить студентам интерес к созданной в XX в. современной отечественной музыке, научить понимать ее язык, образный строй, подготовить будущих учителей к приобщению учащейся молодежи к этой музыке.

Практика показывает, что большинство студентов, обучающихся на музыкально-педагогических факультетах, не имеют достаточного опыта в области современной музыки академической традиции, а также музыкально-теоретиче-

ской базы для осознания действующих в ней закономерностей. К сожалению, соответствующего учебника для педагогического профиля нет, а существующие учебники для специальных музыкальных вузов подразумевают иную музыкальную подготовку и профориентацию, поэтому они не могут быть основными и, тем более, единственными пособиями. Студентам педагогических вузов следует, прежде всего, получить определенную базу, усвоить необходимый музыкальный материал, причем тот материал, который наиболее ярко отражает характерные явления музыки, сменившей классическую и в некотором роде отрицающую ее. Решению этой задачи способствует предлагаемое пособие. Оно содержит емкое, компактное, доступное описание материала, на базе которого студенты смогут постичь кардинальные изменения образности и музыкального языка, определившие современную музыку.

Базовым материалом отечественной музыки XX в. являются сочинения крупнейших ее представителей — С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича, чье творчество определило стиль советской музыки в первой половине прошедшего столетия, и Г.В. Свиридова, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина, произведения которых отразили культурно-исторические процессы, характерные для музыки второй половины века.

Выбранный материал дает достаточно полное представление об образно-содержательном и стилистическом диапазоне отечественной музыки XX в.: антимиры Прокофьева и Шостаковича как выражение света и сумрака, радости и трагизма бытия, аналогично разные миры русского фольклора, представленные Свиридовым и Щедриным, наконец, универсальность Шнитке, принявшего от Шостаковича эстафету нравственных исканий, стремление осмыслить судьбы личности и человечества.

В учебном пособии пять глав, в каждой из которых представлено творчество одного из названных композиторов. В конце каждого монографического очерка приводятся образцы музыкального стиля композитора — фрагменты его сочинений. Пособие, хотя и предлагает базовый материал, но не охватывает всего курса. По сравнению с содержанием, предложенным Программой «Истории отечественной музыки XX в.» (Г.С. Алфеевская. М., 2001), в пособии отсутствуют обзорные разделы, освещающие основные проблемы оте-

чественной музыкальной культуры. До середины 50-х годов это — проблемы демократизации искусства, развития всеобщего музыкального образования, отношения к культурному наследию прошлого и к современному искусству зарубежных стран, создания профессиональных композиторских и исполнительских школ в бывших союзных республиках. С середины 50-х годов советская музыка пересматривает отношение к своим корифеям. Теперь она развивается в контакте с прогрессивным зарубежным искусством, использует разные техники композиции, характерные для новой музыки. Профессиональное творчество в союзных республиках достигает подлинных высот, что привело к активному взаимодействию и взаимообогащению многонациональных культур в нашей стране. Все это и главное стремление отразить современный мир во всей его противоречивой сложности привело к необычайному многообразию композиторских стилей, художественных приемов.

За пределами данного учебного пособия остались и разделы, характеризующие творчество Н.Я. Мясковского, А.И. Хачатуряна, Д.Б. Кабалевского, Т.Н. Хренникова. Если музыка этих композиторов в силу своей достаточной традиционности и мелодичности доступна для восприятия и в той или иной степени известна студентам, то новаторская музыка Прокофьева, Шостаковича, Щедрина (за пределами известных образцов) требует преодоления определенного барьера слуховой инерции. Новый образный язык отличает даже такого последователя русской классики, как Свиридов. Тем более это относится к Шнитке, чье творчество имеет разные истоки и требует для своего восприятия значительного культурно-художественного опыта.

В высшей школе курсы истории музыки строятся по-разному. Нередко монографическому принципу изучения материала (по композиторам) предпочитается, например, жанровый — рассматривается тот или иной музыкальный жанр в его наиболее ярких образцах и его историческая жизнь на протяжении века.

Автор данного учебного пособия, исходя из особой индивидуализации композиторских стилей в XX в., считает наиболее целесообразным группировку материала по композиторам. Каждый из крупных художников внес свой вклад в развитие какого-либо жанра, расширил сферу его идейно-

образного содержания. Созданные на протяжении десятилетий произведения одного жанра, которые объединяются идейно-художественными устремлениями неповторимой личности композитора, отражают не только становление и расцвет творчества данного художника, но через него и общий ход истории отечественной музыки. При этом изучение музыкального материала по композиторам обязательно подразумевает постоянное сопоставление творческих методов и стилей различных авторов, осознание музыки данного художника в контексте музыки его современников.

В предлагаемом пособии музыка каждого композитора рассматривается в разных планах: общая характеристика творчества, его периодизация (в двух первых главах), обзор жанров, ведущих для данного автора, рассмотрение отдельных произведений. При этом выбор жанров и последовательности, в которой они представлены, зависит от их роли в творческом пути каждого из композиторов. Так у Прокофьева вначале доминирует фортепианная музыка, а главный для него жанр — музыкальный театр. У Шостаковича музыкальный театр — исходный жанр, а главными стали симфонии. У Свиридова господствуют вокальные и хоровые циклы. У Щедрина, как у Прокофьева, исходный жанр — фортепианный, а потом выделяются балеты и оперы. У Шнитке вначале преобладали концерты и симфонии, затем — хоровые сочинения.

Характеристики отдельных произведений также направлены на выделение в них того, что определяет черты музыки XX в. и индивидуального стиля композитора. Информативной емкостью и яркостью подачи материала автор стремился способствовать восприятию сложной музыки, такой, в частности, как у Шнитке. Так в разделе, посвященном его кантате «История доктора Иоганна Фауста», говорится о связи этого сочинения с романом «Доктор Фаустус» Томаса Манна, об источниках текста и его содержании, о жанровых прототипах этого произведения, об его интонационном наполнении и диалоге культур в нем как основе воплощения главной идеи кантаты.

Конечно для понимания особенностей нового стиля студентам предлагается и самостоятельно анализировать музыкальные примеры. По мнению Е.Н. Орловой (автора Методических заметок о музыкально-историческом образо-

вании в консерваториях. — М., 1983), важнейшей задачей курса является «воспитание музыкально-исторического мышления, историко-интонационного слышания музыки и эстетического осознания этого процесса» (с. 40). Основа различного рода музыкально-исторических обобщений — анализ произведений. Анализ в курсе истории музыки всецело направлен на выяснение смысловой художественной ценности музыки в ее исторической обусловленности и должен представлять собой процесс «исторически осмысленного восприятия музыки» (*Е.Н. Орлова*). В «исторических» анализах (в отличие от типичного анализа в соответствующем курсе) особое внимание уделяется соотношению традиционных и новых средств музыкальной выразительности, тенденциям развития музыкального языка в процессе воплощения нового для данного исторического периода содержания, нового ви́дения мира.

Предполагается, что изучение самой музыки в основном происходит в процессе ее слушания в звукозаписи, по-возможности с нотным текстом. В данном пособии в конце каждой главы о композиторе предлагаются фрагменты из его сочинений. Эти фрагменты, в основном фортепианные или вокальные, доступны для воспроизведения самими студентами.

Произведения, представленные и в обзорном, и в аналитическом плане, в большинстве своем могут быть прямо или косвенно использованы в работе будущих учителей со школьниками. Например, подробный анализ Третьей сонаты Прокофьева может стать источником увлекательного показа этого сочинения учащимся. Что касается старших школьников, то знакомство с музыкальными аналогами сочинений писателей и поэтов обогатит их представление о русской и мировой литературе. Разумеется, большинство опусов отечественной музыки связано с русской литературой — с произведениями Толстого, Достоевского, Гоголя, Чехова, Лескова, Есенина, конечно же Пушкина и других русских поэтов. Замечательны примеры сочинений и на западноевропейские сюжеты — и Шекспира, и поэтов, и писателей XX в.

Кроме линии русской литературы, которая наиболее ярко прорисована в творчестве Прокофьева, Свиридова, Щедрина, выделяется линия русской истории, особенно в творчестве Прокофьева и Шостаковича.

Сознательному усвоению столь непростого материала, пониманию процессов формирования нового стиля должны содействовать предлагаемые студентам *вопросы*. Эти вопросы нацелены на конкретные информативные ответы, которые должны помочь осмыслить особенности, отличающие музыку XX в. и индивидуальный стиль ее выдающихся представителей.

Общность структуры каждой из глав и типовое содержание их разделов определяют сходство вопросов по отношению к творчеству каждого из композиторов. Это сходство должно акцентировать различие ответов, способствовать пониманию индивидуального вклада каждого автора в современную музыку. Чтобы не дать студенту уйти от конкретного ответа, вопросы эти расшифровываются несколькими пунктами. Общие для всех глав вопросы и их расшифровка даются в конце первой главы, посвященной Прокофьеву. В отношении следующих композиторов вопросы повторяются, но без «подпунктов», которые студент может посмотреть, вернувшись к первой главе. С целью конкретизации материала называются жанры и произведения, которые должны фигурировать в ответах по творчеству данного композитора, предлагаются примеры для анализа. Интонационно-жанровый и гармонический анализ сопоставляемых миниатюр или фрагментов из сочинений разных авторов есть та, пусть малая, доза конкретики, которая способствует постижению значительных явлений в современной музыке.

Кроме того, к повторяющимся вопросам добавляются специальные, связанные с особенностями творчества каждого из авторов. Значительную роль в осознании особенностей музыки XX в. играет сравнительный анализ творчества разных композиторов и в общем плане, и в подробностях. Так, главное в характеристике Прокофьева — «врожденное чувство русской национальной интонации» (*Д. Шостакович*), пушкинская гармония с миром и тематическая всеохватность (разумеется, с акцентом на русской тематике), игровая природа таланта и главенство музыкально-театральных жанров, урбанизм и возрождение барочной энергии движения, особенно заметной в фортепианной музыке. В отличие от Прокофьева, в музыке Шостаковича преобладает трагическое начало; ее отличает симфонизм, соответст-

вующий концепционности замыслов, напряженное тематическое развитие; характерные для композитора темы-образы социального зла и смерти нередко основаны на трансформации бытовых жанров.

Как отмечалось, и в творчестве Свиридова, и в творчестве Щедрина важную роль играет народно-жанровое начало; но композиторы опираются на разные стилистические ориентиры, используют принципиально разную звуковысотную организацию; в первом случае народные интонации идеализируются — раскрывается их красота, а во втором — обостряются, обнажается их скрытая экспрессия.

Некоторые вопросы, относящиеся к отдельным монографиям, достаточно трудны, и далеко не всякому студенту легко дать на них исчерпывающий ответ. Это не должно смущать. Пусть каждый ответит так, как он сможет. Главное, эти вопросы должны обсуждаться, в частности, на семинарах, чтобы у студентов сформировалось ясное представление о предмете, и чтобы они избавились от некоторого туманного образа музыки XX в. как чего-то диссонансного и псевдозначительного (разумеется, такой образ присущ далеко не всем).

Кроме контрольных вопросов, в конце пособия предлагается несколько примерных тем для рефератов.

Все это должно помочь студентам преодолеть стереотипы характеристик художественных явлений, характеристик часто формальных, поверхностных, не затрагивающих сущность явления. К сожалению, характеристиками-клише нередко оперируют и учителя, ведущие в школе уроки музыки и мировой художественной культуры.

При всей важности понимания тех или иных проблем, представления о круге образов и средствах выражения, характерных для данного направления в музыке, для творчества данного композитора, особенностей данного жанра в определенный период истории нашей страны, следует всегда помнить, что изучается история *музыки*. Знание самой музыки — фундамент курса, ее изучением следует заниматься систематически. При этом надо стремиться к пониманию того, как, какими собственно *музыкальными средствами* воплощается то или иное содержание, в чем особенности музыкального языка, каковы принципы музыкальной драматургии. Ибо только тогда студенты смогут «читать» и новые,

не слышанные ранее произведения, разбираться в них, а главное, помочь своим будущим ученикам войти в мир современной музыки классической традиции и овладеть ее богатствами.

В основе предлагаемого пособия лежат научные труды Б.В. Асафьева, И.В. Нестьева (Прокофьев), М.Д. Сабининой (Шостакович), А.Н. Сохора (Свиридов), М.Е. Тараканова (Щедрин), В.Н. Холоповой (Шнитке), а также работы Г.В. Григорьевой, Е.Б. Долинской, Л.Д. Никитиной, С.И. Савенко, С.М. Слонимского, И.В. Лихачевой и других, кроме того собственный (авторский) многолетний опыт ведения курса Истории отечественной музыки XX в. на музыкально-педагогическом факультете (теперь факультет культуры и музыкального искусства) МГОПУ им. М.А. Шолохова.

Прилагаемый в конце список литературы включает как исследования последних лет, так и работы, ставшие классикой. Литература дается к каждой главе и делится на основную и дополнительную.

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ
(1891–1953)

С.С. Прокофьев родился в селе Сонцовка Екатеринославской губернии в семье управляющего имением. Его мать, пианистка, приглашала заниматься с будущим композитором Р.М. Глиэра, который подготовил мальчика к поступлению в Петербургскую консерваторию (1904). В 1909 г. Прокофьев окончил консерваторию как композитор (композиция — А.К. Лядов, инструментовка — Н.А. Римский-Корсаков, дирижирование — Н.Н. Черепнин), а в 1914 г. — как пианист у А.И. Есиповой. Еще в консерваторские годы Прокофьев начал концертную деятельность, в которой важное место занимали собственные сочинения. С 1918 г. композитор жил и творил за рубежом, с 1933 г. постоянно жил в России. Был отмечен многими почетными званиями, премиями и наградами.

Характеристика творчества

С.С. Прокофьев — великий композитор-новатор первой половины XX в., один из создателей современного музыкального языка, фортепианного стиля, крупнейший мастер музыкального театра.

Прокофьев — национальный гений с «врожденным чувством русской народной интонации» (*Д. Шостакович*). Именно у этого композитора русский эпос, история, национальный характер получили наиболее глубокое воплощение. Традиции Прокофьева во второй половине века восприняли такие выдающиеся художники, как Г.В. Свиридов, Р.К. Щедрин.

Радостное приятие жизни, которая есть величайший дар природы и поэтому выше всяких проблем, — основа миросозерцания Прокофьева. Пушкинская гармония с миром и такая же тематическая всеохватность характеризуют творчество этого мастера.

Вряд ли среди композиторов XX в. кого-либо еще отличает такое разнообразие тематики: русская история и современность; Пушкин, Толстой, Достоевский; европейская классика, Шекспир; русская и европейская сказки: язычество, библейская притча, Средневековье, Возрождение.

Особенности художественного мышления Прокофьева связаны с театральной природой его таланта, выраженной в тяготении к воплощению характера, способности к протеизму, несомненном комедийном даре, стремлении к повествованию, а не к лирической исповеди. Отсюда — ведущая роль музыкально-театральных жанров в творчестве этого мастера. Но и его сочинения других жанров — симфонии и концерты, камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения — отличает жанровая определенность тематизма, характеристичность образов. Театр, игровая природа таланта Прокофьева сказались и в том, что скерцозность стала одной из главных сфер его музыки, а эпическая поэтика — ведущей в его творчестве.

Воплощение в музыке целостного, жизнерадостного мироощущения — одна из причин, которая привела Прокофьева к возрождению некоторых стилистических черт добетховенского симфонизма. Это и гомофонно-гармонический склад изложения, и преобладание мажорности, и «тоникальность» музыки, и объективность интонации. При этом гармонический язык Прокофьева необычайно нов, свеж и красочен: преобразуя диатонику, композитор расширил аккордовое содержание тонально-гармонических функций, взяв на вооружение трезвучия любых ступеней хроматического ряда.

Другой источник стиля Прокофьева — возрождение моторики, свойственной музыке барокко. Токкатность, остинатность, натиск регулярной ритмики стали в его искусстве выражением энергии, напористости, символизирующих тонус новой социальной жизни.

Необычайный мелодический дар выделяет Прокофьева среди всех композиторов XX в. Здесь он наследник Моцарта и Шопена, Глинки и Чайковского. Мелодику Прокофьева отличают национально-русские черты — большое дыхание, распевность, которые как бы усиливаются широтой диапазона и интервальных ходов. Эпические темы композитора отличаются богатырской мощью, лирические — целомудренной красотой.

Прокофьев является одним из самых исполняемых композиторов в мире. Его произведения занимают первое место в отечественном музыкальном репертуаре среди всех композиторов XX в.

Особенности творческого пути

В соответствии с главными вехами биографии Прокофьева в его творческом пути принято выделять три периода: *ранний* — русский (до отъезда композитора за рубеж в 1918 г.), *центральный* — зарубежный (время пребывания Прокофьева за границей) и *советский* — от возвращения музыканта на родину в 1933 г. и до его смерти.

Особенность дарования Прокофьева, определяющая ранний период творчества, заключается в том, что он не постепенно обретал свое композиторское «Я», а сразу заявил о себе как яркая индивидуальность, как художник-новатор. Об этом, в частности, свидетельствует необычайный успех первого публичного выступления семнадцатилетнего юноши в одном из концертов цикла «Вечера современной музыки». В 10-е годы XX в., будучи совсем молодым, Прокофьев создал произведения, которые знаменовали музыку нового, недавно родившегося XX в. и стали ее классическими образцами. Это — фортепианные концерты (I и IV) и сонаты (с 1-й по 4-ю), циклы «Сарказмы» и «Мимолетности», Классическая симфония и «Скифская сюита», опера «Игрок» и балет «Сказка про шута», вокальная сказка «Гадкий утенок» и цикл романсов на стихи А. Ахматовой. Таким образом, уже в раннем периоде представлены все основные жанры творчества композитора, причем *жанры фортепианной музыки* господствуют.

Яркая одаренность Прокофьева позволила ему сблизиться с выдающимися представителями художественной интеллигенции того времени, в числе которых были Каратыгин и Шаляпин, Дягилев и Стравинский, Маяковский и Горький (последнему принадлежит высказывание об автобиографичности «Гадкого утенка»).

Второй период творческого пути — *зарубежный* — характеризуется необычайным расширением кругозора Прокофьева — жизненного, художественного, собственно музыкального. Это время чрезвычайно активной концертной и

композиторской деятельности, которая протекала в разных странах (Япония, США, Германия, Великобритания, Канада, Бельгия, Италия, Испания, Чехословакия). И снова композитор общается с замечательными музыкантами, художниками, артистами (Стоковский и Фуртвенглер, Пикассо и Лифарь, Кусевицкий и Монте).

Среди произведений, созданных в этот период, оперы «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел», балеты «Стальной скок» и «Блудный сын», Вторая, Третья, Четвертая симфонии, Третий, Четвертый, Пятый фортепианные концерты, Пятая соната. Сделана новая редакция и осуществлена постановка оперы «Игрок» и балета «Сказка про шута». Таким образом, во второй период творчества преобладающими у композитора становятся *музыкально-театральные жанры*.

Специально следует подчеркнуть, что Прокофьев не эмигрировал, а уехал в длительное гастрольное турне по договоренности с А.В. Луначарским. Композитор постоянно интересовался жизнью молодой Советской России. В частности, совместно с художником Г. Якуловым (он же либреттист) Прокофьев создал на тему индустриализации в Стране Советов балет «Стальной скок», который получил высокую оценку Б.В. Асафьева. В 1926 г. в Ленинграде была поставлена опера «Любовь к трем апельсинам», а в 1927 г. Прокофьев приехал в СССР, где с триумфом прошли его концерты. Следующий приезд в Москву состоялся в 1929 г., затем в 1932 г., а с 1933 г. Прокофьев начинает работать как педагог-консультант в Московской консерватории и вскоре окончательно возвращается на Родину.

Третий период творчества — *советский* — более всего характеризуется переориентацией на отечественную тематику, историческую и современную. Узловые моменты русской истории отражены в музыке к кинофильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный», к спектаклю «Борис Годунов», в опере «Война и мир». Гражданская и Великая Отечественная войны представлены в операх «Семен Котко» и «Повесть о настоящем человеке». Тема революции воплотилась в кантате к 20-летию Октября, тема борьбы за мир — в оратории «На страже мира». Композитор обратился в этот период к Пушкину — создал музыку к спектаклю «Египетские ночи», только что упомянутому «Борису Годунову», к «Евгению Онегину», к кинофильму «Пиковая дама», написал три романса на стихи поэта.

Продолжая работать в разных жанрах, Прокофьев создает свои лучшие балеты: «Ромео и Джульетта» и «Золушка», фортепианные сонаты (6–9-я), симфонии (5–7-я), симфонию-концерт для виолончели с оркестром, симфоническую сказку «Петя и волк», лирико-комедийную оперу «Обручение в монастыре».

Общая эволюция стиля Прокофьева направлена от господства моторики и скерцозности к ведущему значению лирико-эпического начала, от танцевальности к песенности, к мелодизации речитатива. Не случайно в последний период творчества важное значение приобретает *ораториальный жанр*, который заявляет о себе и в музыке к кинофильмам, и в операх (особенно в «Войне и мире»).

Фортепианные сочинения

Прокофьев вошел в музыку XX в. как основоположник нового фортепианного стиля. Именно в фортепианной музыке он создал тип тематизма конструктивно обнаженного, ритмически лапидарного, наступательного, воплощающего энергию действования, с ярко выраженным урбанистическим началом. В такой музыке певучесть фортепиано уступает место его ударным свойствам.

Прокофьев утвердил новый фортепианный стиль и как крупнейший пианист XX в. Не случайно более всего фортепианной музыки написано в первый, русский период творчества, когда композиторская и исполнительская деятельности были неразрывны. К этому периоду, как уже говорилось, относятся два фортепианных концерта, четыре сонаты, два знаменитых цикла — «Сарказмы» и «Мимолетности», пьесы, среди которых «Наваждение», а также одно из самых интересных и показательных сочинений этого периода — Третья соната (предположительно ее замысел связан с русской сказкой «Царевна-лягушка»[1]).

В зарубежный период творчества Прокофьев создает еще три фортепианных концерта, Пятую сонату. Однако ведущими жанрами у него становятся оперы и балеты. Оставаясь активно концертирующим пианистом, он обогатил фортепианное сочинительство концертными транскрипциями своих фортепианных произведений. Таковы фортепианные

[1] Подробный анализ Третьей сонаты дан в приложении к этой главе.

транскрипции музыки из оперы «Любовь к трем апельсинам» и к спектаклю «Гамлет».

В советский период творчества Прокофьев вернулся к жанру концертной фортепианной транскрипции, обратившись к музыке своих лучших балетов. Таковы 10 пьес из «Ромео и Джульетты», 3, 10 и 6 пьес из «Золушки». Этот период творчества знаменуется и созданием Шестой, Седьмой, Восьмой и Девятой сонат (10-я не завершена).

Среди ранних фортепианных сочинений Прокофьева (оп. 12) есть Десять пьес, чьи названия обнаруживают жанровые и стилевые предпочтения композитора. Это «Марш», «Гавот», «Ригодон», «Мазурка», «Каприччио», «Легенда», «Прелюд», «Аллеманда», «Юмористическое скерцо», «Скерцо».

Господство моторики и обращение к старинным жанрам свидетельствуют о возрождении некоторых черт музыки барокко. С этим можно связать присущие сочинениям композитора токкатность, остинатность, лапидарность ритма. Однако Прокофьев никогда не обращался к имитационной полифонии (если не считать фортепианную обработку нескольких сочинений Букстехуде), и его музыка далека от Баха. Прокофьеву ближе игровое искусство Скарлатти и генделевская мощь эпических тем.

Скерцозность утвердилась уже в ранних циклах Прокофьева — «Сарказмах» и «Мимолетностях». Сарказм — злобная, едкая, остро язвительная насмешка. Отнюдь не первое, но более всего последнее характеризует пьесы цикла Прокофьева, который, будучи уверенным в торжестве своей новаторской музыки, не стеснялся удивлять слушателей резкостью звучания и игнорировать их музыкальные предпочтения.

Скерцозность, противопоставляемая сдержанной, прозрачно-чистой лирике — суть композиции цикла «Мимолетности». «Мимолетности» — прелюдии, которые степенью характеристичности образов приближаются к программным (как, например, у Дебюсси).

В сочинениях крупной формы — концертах, сонатах — господствует моторика, которая отличается разнообразием типов фактуры. Скерцозность, токкатность, маршевость — ее основные жанровые наклонения. Кроме лирических тем, сочетающих песенную простоту и утонченность, самостоятельное значение приобретает сказочно-мистические «застылые» темы-образы (как Misterioso в «Мимолетности» № 1).

Жанр концерта, который подразумевает артистизм, радостную игру собственными возможностями, самоутверждение мастера, отличается яркой подачей авторского стиля, не лишенной заострения и подчас даже озорства.

Являясь необычайным новатором в области музыкального языка и, прежде всего гармонии, Прокофьев весьма традиционен в сфере формы-композиции. Для его сонат и концертов, как правило, характерна классическая триада частей: *быстро — медленно — быстро*. Строение частей цикла также нормативно. Так, в Третьем концерте крайние части в сонатной форме, а средняя — тема с вариациями.

Третий фортепианный концерт (1921) содержит все типы тем, жанры, приемы развития, характерные для русского и зарубежного периодов творчества Прокофьева. В целом облик концерта определяют энергичные, «наступательные» темы в быстром или умеренном движении, темы, отличающиеся токкатностью, остинатностью мелодических и аккордовых фигур, и в жанровом отношении приближающиеся то к скерцо, то к маршу. Такова главная аккордовая тема в равномерном ритме в первой части концерта. Лирической музыки в этом произведении немного, но именно она приберегается для значительных точек. Такова лирическая тема, отмеченная чертами русской песенности, исполненная спокойного величия и светлой печали (до минор). Она звучит во вступлении и в кульминации первой части. Финал концерта также венчает лирическая кульминация на теме удивительной красоты.

Однако наиболее примечательна вторая часть концерта — тема с вариациями. Это своего рода энциклопедия прокофьевского фортепианного стиля — собрание образцов его тем различного жанрового облика, разных типов фактуры. Исходная тема — излюбленный композитором барочный жанр — гавот. Первую лирическую вариацию сменяет вторая, «скифская». Вслед за третьей, бурно-романтической, звучит четвертая — сказочно-мистическая. Пятая — маршеобразная, в стаккатном аккордовом движении. Завершает вариационный цикл проведение темы — гавота.

Многообразие совершенно различных по характеру прокофьевских тем отличает и наиболее часто исполняемую Седьмую сонату.

Главная тема обладает чертами скерцо: стремительное тарантелльное движение, прерываемое неожиданными остановками, переключениями регистров, резкой сменой фактуры. Это отдаленно напоминает диалоги внутри главных партий Бетховена, чей знаменитый мотив судьбы использует здесь Прокофьев.

Побочная тема первой части — образец прокофьевской лирики. Как и многие лирические темы композитора, она отличается отсутствием «чувствительной» хроматики, «вздохов»-задержаний. Своей диатонической основой и ритмической простотой тема напоминает русскую песню. Мелодия нередко отодвигается в холодно-звонкий верхний регистр, что придает звучанию хрустальную чистоту.

Вторая часть сонатного цикла воплощает эпическое начало. Неторопливая, величавая, плавно покачивающаяся, темброво насыщенная тема в виолончельном регистре напоминает соответствующие страницы «Александра Невского». Такого рода темы еще нет в Третьем концерте. Они стали характерными для композитора в советский период творчества, когда он обратился к сюжетам из русской истории.

Знаменитый семидольный финал сонаты — величайший образец прокофьевской «наступательной» музыки. Ее характеризует: сокрушающая энергия остинатного ямбического ритма, «скифская» мощь и первозданность образа.

Прокофьев — в числе самых репертуарных композиторов у пианистов в XX столетии.

Оперы

Тяготение к театру, к пластической и речевой характерности тем и мотивов — одна из определяющих черт композиторского дарования Прокофьева. Не случайно музыкально-театральные жанры — ведущие в его творчестве. Он автор восьми опер, девяти балетов, музыки к спектаклям и кинофильмам. Но и та музыка Прокофьева, которая не относится к музыкальному театру, насыщена зримыми, ярко характерными образами. Видимо, для композитора нет принципиального различия между театральной и чистой музыкой. Так, материал его оперы «Огненный ангел» лег в основу Третьей симфонии, а балета «Блудный сын» — Четвертой.

Театр для Прокофьева прежде всего игровое действо. Тяготение к занимательной интриге, стремительно развивающемуся действию, к комедийному началу определили многие музыкальные особенности его опер и балетов.

Тематика опер Прокофьева охватывает огромный временной и пространственный диапазон: она включает русскую и европейскую литературную классику, сюжеты, связанные с эпохами Средневековья и Возрождения, XVII и XVIII столетий, с русской историей и советской действительностью.

Первая завершенная опера композитора — ***«Маддалена»*** (1911, 2-я ред. 1913). Действие этой одноактной лирико-драматической оперы разворачивается в Италии XV в. Премьера состоялась в Англии только в 1978 г. Ноты и записи этого произведения появились в нашей стране относительно недавно.

Опера ***«Игрок»*** (1916, 2-я ред. 1927) — выдающееся произведение музыкального театра XX в., яркий образец оперного творчества Прокофьева. 26-летний композитор впервые в истории музыки обратился к прозе Ф. Достоевского. Он проявил себя как незаурядный либреттист, приспособив текст Достоевского к четырехактной опере. Содержание повести великого писателя предполагает сочетание жанров психологической драмы и обличительной комедии нравов. Однако Прокофьев акцентировал второе и написал своего рода комическую оперу. Стремительность действия, воплощающая необратимый поток жизни, безраздельное господство речитатива — экспрессивного, психологически насыщенного, но, главное, высвечивающего характеры и смешную жалкость тех, кто в погоне за мифическими деньгами проходит мимо дарованных жизнью радостей.

Сквозной, безрепризный диалог — основная форма в опере. Оркестр то аккомпанирует, то врывается в повествование, углубляя своей выразительностью психологический и характеристический планы оперы.

Как писал сам автор, «гвоздем» оперы, безусловно, является предпоследняя картина, изображающая игорный дом (это IV акт, 2-я картина — драматическая кульминация произведения). Карточная игра вместо подлинной жизни бросает ироническую тень на страсти Алексея и Полины,

которые композитор изображает с явно преувеличенной серьезностью.

Поставленная впервые в Брюсселе в 1929 г., опера до сих пор является одной из самых репертуарных в нашей стране и с успехом идет за рубежом.

Опера ***«Любовь к трем апельсинам»*** создана в 1919 г., поставлена в 1921 г. в Чикаго. Сегодня она представлена в главных оперных театрах России.

В 1914–1915 гг. В.Э. Мейерхольд издавал журнал «Любовь к трем апельсинам». В первом его номере была напечатана пьеса «Любовь к трем апельсинам» К. Гоцци, обработанная Мейерхольдом и еще двумя авторами. На ее основе Прокофьев и создал свою знаменитую оперу-скерцо в 4-х актах с прологом.

Эта опера — злободневный спектакль, в который включена полемика о том, каким должен быть современный музыкальный театр. В прологе представлены любители «высоких трагедий, философских решений, мировых проблем, скорби, убийств» (имеются в виду музыкальные драмы Вагнера, веристские оперы Пуччини, оперы Шёнберга) — это «трагики». «Комики» же требуют в театре «бодрящего, оздоровляющего смеха», «Лирики» — «романтической любви, цветов, луны, нежных поцелуев». «Пустоголовые» любители оперетт хотят «фарсов, занятной ерунды, двусмысленных острот, нарядных туалетов». «Чудаки» же на глазах у зрителей начинают делать «настоящее, бесподобное представление». На глазах у публики артисты надевают маски, превращаясь в персонажей оперы.

Первый министр Леандр (маска злодея) кормит Принца «трагической прозой» и «зловредными стихами». Не есть ли это декадентская литература начала XX в.? Приговор медиков «непреодолимое ипохондрическое явление». Не есть ли это распространенная болезнь художественной интеллигенции того времени? Лекарство от болезни — радостное приятие жизни, энергичное действие. Об этом возвещает знаменитый Марш, ставший своего рода эмблемой музыки Прокофьева. Но никакие ухищрения шута Труффальдино не смогли рассмешить Принца. Рассмешило его само зло в образе колдуньи Смеральдины. Все дальнейшие похождения Принца — разоблачение и осмеяние зла, которое нич-

тожно рядом с могучей энергией жизни, в конечном счете всегда преодолевающей его.

Опера «Любовь к трем апельсинам» замечательна тем, что в ней Прокофьев провозгласил свою театральную эстетику. Суть ее сводится к трем основным позициям:

1) Мировоззренческая основа театра — радостное приятие жизни, как бы она ни была сложна. Это позиция не отдельной личности, а народа с его историческим оптимизмом. Зло подвергается осмеянию, потому что всегда побеждается мудростью жизни.

2) Театр — не подделка под реальность, а изначально мнимое действо, веселая и остроумная игра, которая учит жить, разоблачает псевдозначимое, показывает кто есть кто и утверждает вечные ценности жизни.

3) Ориентируясь на вечное, общезначимое, театр всегда злободневен. В этой опере «обсуждается» миссия музыкального театра в данный исторический момент. Она должна быть той, которую на протяжении столетий нес народный театр — итальянский театр масок, русский балаган с его Петрушкой, французские мимы, театр одновременно развлекающий, веселящий и в известном смысле всегда политический, воспитывающий социальное сознание.

Прокофьев вписывает в контекст европейской профессиональной оперы XX в. художественные приемы народного, площадного театра. В то же время главная композиторская идея — музыкальное пародирование, своего рода интеллектуальная игра. Чтобы в нее включиться, нужно знать, что пародируется, и узнавать пародируемое в системе стиля Прокофьева. В веселом карнавале прокофьевской музыки то там, то здесь появляются намеки на традиционные оперные приемы и «заезженные» обороты: то пафосная героика Принца, восклицающего: «Мое вооружение», то мотив судьбы Бетховена у тубы, когда Маг Челий принимает участие в судьбе Принца, то «оплакивание» Принцессы, которая превратилась в крысу. Традиционные оперные герои, за которых ратовали в Прологе трагики, комики, лирики и пустоголовые, одетые в маски комедии дель арте, откровенно ходульны. Господство игрового начала, добродушное веселое пародирование определяют жанр этой оперы как скерцо. Но при этом сплошной речитатив, обеспечивающий столь дорогую Прокофьеву стремительность действия, замена оперных

форм лишь намеками на соответствующие им типы арий или ансамблей (всего по две—три фразы) уводят в сторону от традиционного демократического оперного театра. И все же занимательность интриги, овеществленный в музыке веселый смех, острая шутка, озорная игра, а главное сверкающая музыка Марша и Тарантеллы (темы странствий Принца) обещают этой опере-скерцо долгую сценическую жизнь.

Пятиактная опера ***«Огненный ангел»*** (1919–1927) написана по повести В.Я. Брюсова, озаглавленной так: «Огненный ангел, или правдивая повесть, в которой рассказывается о дьяволе, не раз являвшемся в образе светлого духа одной девушке и соблазнившем ее на разные греховные поступки, о богопротивных занятиях магией, алхимией, астрологией, кабалистикой и некромантией, о суде над оной девушкой под председательством его преподобия архиепископа Трирского, а также о встречах и беседах с рыцарем и трижды доктором Агриппою из Неттесгейма и доктором Фаустом, написанная очевидцем».

Прокофьев вновь сам создает прозаическое либретто. В опере происходит жанровая модуляция от камерных лирико-драматических сцен к социальной трагедии — она завершается грандиозной сценой суда и сожжения героини на костре инквизиции. Эта сцена на много лет опередила аналогичные по содержанию сцены в оратории П. Онеггера «Жанна д'Арк на костре», в операх К. Орфа «Бернауэрин» и П. Хиндемита «Художник Матис», сцены, рождающие ассоциации с некоторыми проявлениями современного фашизма.

Будучи самой экспрессивной среди опер Прокофьева, она отличается большой мелодической распевностью. Оперные формы в этом сочинении близки вагнеровским. Около 20 лейттем создают систему интонационного единства произведения. Опера «Огненный ангел» при жизни композитора нигде не ставилась. До последнего времени в нашей стране были представлены лишь фрагменты в концертном исполнении (1984), а теперь опера ставится в Петербурге и Москве, сделан ее видеофильм.

В 30-е годы XX в., окончательно возвратясь на Родину, Прокофьев обращается к повести В. Катаева «Я сын трудового народа» и создает вместе с писателем либретто. Опера

получила название ***«Семен Котко»*** (1939). Эта пятиактная опера — чрезвычайно сложное в жанровом отношении произведение: здесь и бытовая комедия, и любовная драма, и социальная трагедия. Наиболее яркая бытовая сцена — сцена сватовства в начале II действия; лирика сосредоточена в начале III акта («ноктюрн» влюбленных), а финал этого действия — социальная трагедия (гибель Царева и Ивасенко, пожар, безумие Любы).

Оперу отличают развернутые мелодические темы (при опять-таки прозаическом тексте), выразительный речитатив, переосмысление традиционных оперных форм, лейттемы (например, лейттема Семена). Опера была впервые поставлена в музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко в 1940 г.

Опера ***«Обручение в монастыре»*** (1940–1944, либретто Прокофьева и М.А. Мендельсон) написана по комедии Р. Шеридана «Дуэнья». Познакомившись с комедией, композитор сказал: «Да ведь это — шампанское, из этого может выйти опера в стиле Моцарта, Россини!».

Опера «Обручение в монастыре» написана в классических традициях лирико-комедийной оперы с акцентом на лирической стороне. Но и здесь единый жанр до конца не выдержан: 1-я картина IV акта — острая социальная сатира на духовенство. Необычайная красота и изящество отличают лирические сцены, в которых используются традиционные оперные формы (арии, ариозо, серенада, песни, ансамбли) и встречаются стихотворные тексты. Пример сквозной комедийной сцены — урок музыки. В этой опере, как и в предыдущих, используются лейтмотивы (например, тема любви Луизы и Антонио). За традиционными комедийными персонажами возникают живые характеры.

Впервые опера была поставлена в Ленинграде в 1946 г.

Опера ***«Война мир»*** создавалась в военные годы. Первая версия оперы (11 картин) завершена в 1943 г., вторая (13 картин: новые — сцены Бала и Совета в Филях) — в 1952 г. Постановки оперы осуществлялись в Ленинграде и Москве, начиная с 1946 г. Опера без купюр, рассчитанная на два вечера, была поставлена только в 1982 г. в Перми, в 2005 г. в Москве (в один вечер).

Опера Прокофьева — открытие Л. Толстого для музыки. Действие оперы ограничено 1809–1912 гг. В либретто, которое создавалось композитором и его второй женой М. Мендельсон-Прокофьевой, сохранены все три линии романа Л. Толстого:

— лирическая (драма Наташи и Андрея);

— героико-патриотическая (образ народа и полководца Кутузова);

— бытописание эпохи (жанровые сцены).

Опере присуща жанровая полифония этих линий. Они отражаются в системе лейтмотивов и тематических реприз.

Особенности композиции

1. Лирическая линия оперы

Экспозиция — 1-я картина (Сад в Отрадном) и финал 2-й картины (Бал у екатерининского вельможи).

Сквозные темы в 1-й картине: тема Наташи (впервые в оркестре), тема весеннего обновления (впервые в первом ариозо Андрея) и тема любви Андрея к Наташе (впервые во втором ариозо Андрея).

Сквозная тема из финала 2-й картины — вальс си минор.

Развитие — Наташа в отсутствии Андрея — 3, 4 и 6-я картины. Тема отсутствия Андрея (с нее Прокофьев начал писать оперу), сквозная для этих картин, впервые прозвучала в ариозо Наташи из 3-й картины на слова «А может быть, он приедет нынче…» Тема романа с Анатолем — вальс соль-минор, который звучит в 4-й картине, а его отголоски — в 6-й.

Андрей в отсутствии Наташи — батальная 8-я картина. В монологе Андрея проходят все четыре лирические темы из 1-й и 2-й картин.

Развязка — 12-я картина (темная изба в Мытищах). Здесь звучат все пять лирических тем оперы из 1, 2 и 3-й картин (исчезает бесследно только тема-вальс романа с Анатолем).

2. Героико-патриотическая линия оперы

Хоровой эпиграф, в котором заключены лейттема Кутузова («Бесподобный народ») из 8-й картины и тема хора москвичей «В ночку темную» из 11-й картины.

Экспозиция — 8-я картина (Перед Бородинским сражением — лагерь русских) — и 9-я картина (Шевардинский редут — ставка Наполеона).

Лейттема войны, народного бедствия и сопротивления — обрамляет 8-ю картину (в конце картины лейттема дана сокращенно).

Тема победы и героического порыва Андрея (на слова «Но я скажу тебе...», обращенные к Пьеру).

Тема Кутузова («Бесподобный народ»). На этой теме строится финальный хор 8-й картины, который олицетворяет единство полководца с народом: «Всколыхнулся весь народ». Этот хор эпического склада сопровождается маршевой дробью барабана.

Тема Наполеона («заносчивый» взлет трубы, который очень напоминает аналогичные интонации в финале Симфонии псалмов И. Стравинского) только в 9-й картине.

Развитие — 10, 11 и 12-я картины.

Тема войны звучит во вступлении к 10-й картине (Совет в Филях), в 11-й картине (Пожар в Москве) во время прохода Наполеона, в 12-й картине в качестве фона лирической сцены.

Тема победы и героического порыва Андрея проходит в 12-й картине.

В 10-й картине в арии Кутузова звучит гимн Москве. Интонации этого гимна встречаются в 12-й картине.

Развязка — 13-я картина (Смоленская дорога). Из сквозных здесь звучит лейттема Кутузова («Бесподобный народ») в коде и гимн Москве, ставший гимном победы.

Значение синтетической репризы, «узла», в котором пересекаются линии войны и лирики — это 12-я картина. Как было ранее сказано, в ней проходят все сквозные лирические темы и военные (кроме темы Кутузова).

3. Бытописание эпохи

1-я картина — русский бытовой романс — дуэт Наташи и Сони «Ручей, вьющийся по светлому песку». Этот дуэт написан на вторую половину стихотворения Жуковского, первая половина которого использована Чайковским в дуэте Лизы и Полины «Уж вечер» из «Пиковой дамы».

2-я картина — великосветский бал. В этой сцене Прокофьев продолжил линию оперных балов Чайковского — из «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Бал в музыке Прокофьева ослепительно праздничный, каким он предстал взору юной Наташи.

Главная драматургическая роль, как и в «Онегине», отведена вальсу. Есть и реплики «пожилых», которые, как и у Чайковского, «обсуждают» прибывших на бал. Блестящие Полонез и Мазурка своей роскошью также напоминают этот бал. Хор на стихи Батюшкова стилизован под XVIII в., а ода на стихи Ломоносова — под русский торжественный кант. Аналогичный торжественный хор есть в «Пиковой даме».

В 4-й картине (у Элен) есть еще один вальс — Наташи и Анатоля (вальс обольщения), а в 5-й картине (у Долохова) появляется

цыганка Матрена, что также является своеобразной приметой русского быта.

8-я картина — военные марши (особенно ц. 317–322), которые имитируют характерное звучание военного оркестра того времени (малая и большая флейты и маленький барабан).

8-я и 10-я картины включают хоры, написанные на подлинные слова народных песен времен Отечественной войны 1812 года: «Как пришел к народу наш Кутузов, как сзывал народ он бить французов» (8-я), «Меч нам и пламень несут неприятели» (10-я).

11-я картина — французская песня шансон («Милая сказала: друг мой скачет в бой. Будет за победу нежно встречен мной»).

Первое воплощение Толстого на оперной сцене еще раз доказало безграничные возможности великого музыканта. «Я, как и многие, считаю эту оперу гениальной», — сказал Д. Шостакович.

Последняя опера Прокофьева ***«Повесть о настоящем человеке»*** (по произведению Б. Полевого) создавалась в 1947–1948 гг. Несмотря на обилие действующих лиц, она фактически представляет собой монодраму, так как все действие сосредоточено только вокруг главного героя. От предшествующих произведений эту оперу отличает некоторая статичность. В ней есть яркие изобразительные моменты, она включает обработки народных песен («Зеленая рощица», «Сон мой милый»), сделанные композитором еще во время войны; лейттема оперы — хоровая песня «Дубок». «Повесть о настоящем человеке» была впервые поставлена в 1948 г.

Основные черты опер Прокофьева

Либретто Прокофьев, как правило, создавал сам; если же в соавторстве, то диктовал свою волю. Либретто отличается близостью к первоисточнику. Композитор тяготел к занимательной фабуле, к стремительно развивающемуся действию. Он освобождал текст от тривиальных ходов и ситуаций, от образов-штампов, затертых интонационных оборотов.

Все оперы Прокофьева написаны на *прозаический текст*. Некоторые из них включают отдельные стихотворные номера: например, «Заповіті» на слова Т. Шевченко в опере «Семен Котко»; серенада Антонио в «Обручении в мо-

настыре». Есть рифмованные тексты и в «Войне и мире»: дуэт Наташи и Сони в 1-й картине, хоры на стихи Батюшкова и Ломоносова в сцене бала, солдатские песни, французская шансон.

Тяготение к стремительному действию в сочетании с прозаическим текстом приводит к господству *речитатива*, а в более поздних операх — ариозного начала, которое не приводит (за редким исключением) к традиционным репризным оперным формам, а функционирует в виде свободных, нередко лаконичных эпизодов.

Диапазон речитатива у Прокофьева огромен: от почти простого произнесения текста под музыку (проход двух немецких генералов в 8-й картине оперы «Война и мир») через его мелодизацию (появление Наташи в 1-й к.) до ариозного пения (два монолога Андрея в той же картине). Особое значение в ранних операх — «Игрок», «Любовь к трем апельсинам» — имеет «цветной» речитатив: за каждым персонажем закреплена ему присущая интонационность. Яркий пример этого в выступлениях персонажей в сцене заседания военного совета в Филях из оперы «Война и мир».

Начиная с оперы «Огненный ангел», Прокофьев тяготел к мелодизации вокальных партий. Вспомним Мусоргского с его мелодией, «творимой говором человечьим». И общая эволюция оперного стиля Прокофьева аналогична эволюции у Мусоргского (от «Бориса Годунова» к «Хованщине»).

Персонажи опер Прокофьева, как и Мусоргского, отличаются зримой характерностью. Характерность их определяли не только «речевые» интонации, но и (что особенно сказалось в жанре балета) пластику движения, его грузность или грациозность, горделивую осанку или эпатирующее озорство. Это получило наглядное воплощение в балетах композитора.

Эволюция оперного стиля Прокофьева отличалась постепенным увеличением роли *оркестровых* эпизодов. Так, в «Игроке» единственный невокальный фрагмент — изображение раскручивающейся рулетки; в опере «Любовь к трем апельсинам» — знаменитый марш и скерцо-тарантелла — тема странствий Принца; в опере «Огненный ангел» возникала система лейтмотивов, которыми насыщается оркестровая ткань; в «Обручении в монастыре» — сцена ноч-

ного карнавала; в «Войне и мире» — танцы на Балу у екатериненского вельможи (2-я к.) и у Элен (4-я к.); также развернутая трехчастная тема войны (перед началом 8-й к.) — военные марши.

Стремление к занимательной фабуле, раскрытие содержания в разных планах, сложность и разветвленность интриги, отсутствие деления на активное действие и пассивный фон привели к многоплановости опер, к *полифонии жанров* в них. Полижанровы многие оперы Прокофьева. «Игрок» — психологическая драма и обличительная комедия нравов: «Огненный ангел» начинается как камерная лирико-психологическая опера, а завершается социальной трагедией — грандиозной массовой сценой суда инквизиции; в опере «Семен Котко» взаимодействуют по крайней мере три линии — любовная драма, социальная трагедия, бытовая комедия; «Обручение в монастыре» — лирическая комедия, которая включает социальную сатиру (сцена пьянствующих монахов).

Оперы Прокофьева, как и его творчество в целом, отличает игровое, скерцозное начало. Это — веселая буффонада «Любви к трем апельсинам», сатирическое или комедийное изображение персонажей и ситуаций в «Игроке» и в «Обручении в монастыре». Это присутствует даже в «Семене Котко» и в «Войне и мире» (лагерь французов).

У Прокофьева «театр представления» (пародия, ирония, юмор, сатира) сочетается с «театром переживания» (реалистическая трагедия, психологическая лирика). Это сочетание — высшее проявление полифонии жанров.

Балеты

Балетное творчество Прокофьева, как и оперное, отличается особым разнообразием тематики и жанров. В XX в. балет симфонизируется и становится ведущим жанром музыкального театра. Он не только успешно конкурирует с оперой, но и имеет тенденцию оттеснить ее на второй план. Эта тенденция стала заметной в связи с деятельностью С.П. Дягилева, который привлекал для балета лучшие творческие силы и прежде всего таких композиторов, как Стравинский и Прокофьев. Все балеты Прокофьева до «Ро-

мео и Джульетты» написаны по заказу этого выдающегося деятеля русского балетного театра, а последний из них посвящен его памяти.

Первый балет на скифский сюжет ***«Ала и Лоллий»*** (1914) не был поставлен, но как симфоническое произведение под названием «Скифская сюита» музыка этого балета (заново инструментованная) обошла многие концертные эстрады мира, получив огромный общественный резонанс. «Скифская сюита» — одно из немногих произведений, которое написано в ключе «Весны священной» Стравинского. Оно обращено к доисторическим временам и связано с обрядами и поверьями. В противовес индивидуалистической замкнутости, окрашивающей искусство начала века, в нем утверждается идея единства человека и рода, человека и природы.

В «Скифской сюите» четыре части: I — Поклонение Велесу и Але, II — Чужбог и пляска нечисти, III — Ночь, IV — Поход Лоллия и шествие Солнца. Сюита отличается яркими, необычными «варварскими» образами. Замечательны оркестровые и фактурные находки, в частности, в финале, где изображается восход солнца: растет гул оркестра, вступают новые группы и, наконец, пронзительно, обжигающе звучит хор пяти труб.

Балеты зарубежного периода

Балет ***«Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»*** (1915–1920) начал создаваться в России и был завершен за рубежом. Либретто написано композитором. Это шесть картин по русской народной сказке, взятой из сборника А.Н. Афанасьева. По жанру это комедийный балет в народном духе. Претворение в музыке национальной образности не привело композитора к использованию народных мелодий: он без «цитирования» воспроизводит русские народные жанры — плясовые и хороводные. Музыкальные характеристики персонажей русской сказки плакатны, как в народном балагане. Отдельные ситуации стремительно раскручивающегося сюжета представляются музыкой изобразительного характера, иногда даже с элементами натурализма. Балет был впервые поставлен труппой Дягилева в Париже (1921).

Балет ***«Трапеция»*** (1924) отражает тенденцию французского искусства 20-х годов XX в. к демократизации академических жанров, к сближению с жизнью индустриального города. Отсюда и слияние «академического» балета с «площадным» цирком. Опыт Прокофьева в этом плане (*трапеция* — акробатический снаряд) близок балетным произведениям Д. Мийо. Музыка «Трапеции» вошла в Квинтет оп. 39.

Балет ***«Стальной скок»*** (1925) воплощает тему индустриализации Советской России. И этот балет создавался по инициативе Дягилева. Замысел принадлежит художнику Якулову, который наблюдал процесс социалистического строительства. Он совместно с композитором написал либретто.

По жанру «Стальной скок» — агитационный плакатный дивертисмент, несущий на себе печать театрализованных представлений с музыкой, характерных для Советской России начала 20-х годов. В балете 11 номеров, которые группируются в две картины (№ 1–6 и 8–11). Они соединяются сценой, которая делает частью спектакля то, что обычно скрывают от зрителей. Эта сцена называется «Перемена декораций».

Действие 1-й картины происходит на вокзале. На сцене — мешочники, продавцы ирисок и папирос, комиссары и оратор, наконец, появляются два ведущих персонажа — Матрос в браслете и Работница.

Во 2-й картине отражена индустриальная романтика. Главные номера в ней «Фабрика» и «Молоты» — яркий образец урбанизма в музыке. Современников поражала их ликующая токкатность и звончатость, основанная на остинатности «вращающихся» фигур. Возникала иллюзия работающих механизмов.

Музыкальные характеристики персонажей несколько шаржированы. Основные жанровые прототипы музыки — частушки и фабричные песни. По мнению Асафьева, в музыке «Стального скока» великолепно схвачено и отражено все жизненно сильное и волевое, что можно услышать в русских плясовых напевах песенно-лирической и частушечной формаций в ее лучших образцах.

Балет был впервые поставлен труппой Дягилева в Париже (1927). На основе музыки балета сделана оркестровая сюита,

в которую вошли четыре номера: «Явление участников», «Комиссары», «Матрос в браслете и Работница», «Фабрика».

Балет ***«Блудный сын»*** (1928) написан по мотивам евангельской притчи (общеизвестная картина Рембрандта «Возвращение блудного сына»). В музыке этого балета появляются новые черты: некоторая экономия средств — «графичность» письма, использование лейтмотивов (как и в завершенной одновременно опере «Огненный ангел»), создание поэтичного, изысканного лирического образа (№ 3 — «Красавица»). Балет был поставлен в Париже (1929). Музыка этого балета использована композитором в его Четвертой симфонии.

Последний балет зарубежного периода творчества — ***«На Днепре»*** (1930) — памяти Дягилева. Основа либретто, написанного после создания музыки, — драма «треугольника», которая раскрывается в 2-х картинах, включающих танцевальные и мимические сцены. Балет был поставлен в Париже (1932).

Все балеты Прокофьева зарубежного периода творчества — одноактные. Почти все они написаны на либретто, созданные композитором или при его самом активном участии (за исключением «Блудного сына»). Все балеты различны по жанровому наклонению: народно-сказочный и грубовато-комедийный «Шут», «цирковая» «Трапеция», «индустриальный» «Стальной скок», лирико-драматический «Блудный сын».

Балеты советского периода

«Ромео и Джульетта». Шекспириана представлена у Прокофьева музыкой к трагедиям «Антоний и Клеопатра» (1934) и «Гамлет» (1937–1938), балетом «Ромео и Джульетта» (создавался летом 1935 г.).

В отличие от трагедии в балете широко дан бытовой фон и народные сцены, что характерно для более поздних трагедий Шекспира, но не для «Ромео и Джульетты». В балете четыре акта.

1-я картина I акта — как бы пролог. Это сцены на улице, которые начинаются беззаботным пробуждением и приводят

к кровавому бою. Кульминация и роковой момент, определивший трагический исход любовной драмы, — приказ Герцога. 2-я картина — завязка любовной драмы на бытовом фоне (бал с «придворными» танцами и карнавальными масками) в двух лирических сценах — «Мадригал» и «У балкона».

II акт — центральный. Он неумолимо движется от карнавала к траурному шествию. Сцены боя — драматическая кульминация балета и перелом, приводящий к трагической развязке.

III акт — от прощания любовников до мнимой смерти Джульетты.

IV акт — трагическая развязка.

Это номерной балет, но без традиционных па-де-де и па-де-труа, состоящих из адажио, вариации и коды, без дивертисментов. Танцы рождаются как бы в ходе действия, образуя чередование монологов, диалогов, ансамблевых и массовых сцен.

В балете есть серия сольных вариаций-портретов, своего рода выходных арий персонажей: «Ромео» (№ 2), «Джульетта-девочка» (№ 10), «Меркуцио» (№ 15), «Кормилица» (№ 26), «Патер Лоренцо» (№ 29); к ним же можно отнести «Танец рыцарей» (№ 13). Музыка зримо передает неповторимый пластический образ каждого персонажа.

Как и большинству опер Прокофьева, его балету присуща жанровая полифония — сочетание и переплетение нескольких музыкально-драматургических линий: лирической, кровавой вражды, носителем которой выступает уходящий феодальный мир, скерцозной — веронская молодежь, Меркуцио, олицетворяющие мир Возрождения, бытового фона лирической трагедии.

Лирическая линия балета представлена рядом сцен: «Мадригал» (№ 16), «Сцена у балкона» (№ 19–21), «Сцена в спальне Джульетты» (№ 38–39), «Смерть Джульетты» (№ 52). Тематизм лирической сферы чрезвычайно богат. В каждой следующей любовной сцене появляются новые темы. Уже звучавшие лишь частично сохраняются, приобретая в новом контексте и варианте тот или иной оттенок, связанный с развитием любовной драмы. Так исследователи насчитывают до десяти тем, передающих весь диапазон любовных переживаний — от нежного томления до пламенной страсти.

Линия кровавой вражды, кровной мести связана с образами Капулетти-родителей, олицетворяющих феодальную спесь. Они охарактеризованы старинными придворными танцами — менуэтом (№ 11) и гавотом (№ 18), в которых слышна поступь уходящего времени. Но главное в обрисовке феодальной знати — торжественная и мрачная героика «Танца рыцарей» (№ 13). Этот танец характеризует и Тибальда, который стоит на страже родовых традиций.

Мир, несущий идеи Возрождения, представлен чрезвычайно яркой и значительной сферой балета — скерцозной. Это веронская молодежь с ее веселыми проказами и воинственным задором: «Ромео», «Джульетта-девочка» (первая тема). «Меркуцио», «Маски», «Утренний танец», «Ссора». И сама тема веронской улицы («Улица просыпается») — скерцозная. Вообще музыку этого балета отличает обилие стаккатно-пиццикатных тем — будто весь оркестр имитирует звучание характерной для эпохи Возрождения лютни и итальянского национального инструмента мандолины. Есть номера, которые как бы воспроизводят бытовые жанры эпохи: «Танец пяти пар», «Танец с мандолинами», «Утренняя серенада», «Танец девушек с лилиями». Стихия итальянского карнавала воплощена стремительной тарантеллой («Народный танец»).

В балете есть начальная тема-эпиграф («Нет повести печальнее...»). Эта мелодия обреченной любви звучит как кульминация в сцене прощания героев.

Особое значение приобретает тема рока. Она сопровождает приказ Герцога в I действии и звучит в качестве вступления к III акту, отмечая поворот к неизбежной трагической развязке.

Симфонической разработкой балета, его драматической кульминацией является II акт, начиная со сцены встречи Тибальда и Меркуцио (№ 32). В сцене их поединка тема «Танца рыцарей», характеризующая Тибальда, приобретает стремительность, гибкость, а мелодия средней части танца выступает как тема вражды. Тема Меркуцио олицетворяет гордую игру со смертью и иронический смех перед ее лицом. Тема пробуждения и веселой утренней суеты («Улица просыпается») становится поступью смерти. Тема «Масок» звучит призрачно, как улыбка обескровленного лица, как последнее воспоминание о беззаботных шалостях юнос-

ти, о посещении дома Капулетти, которое стало исходным моментом трагедии. Необычайна емкость интонаций. Например, хоральный аккорд, который звучит в миг смерти Меркуцио (душа отлетела).

Бой Тибальда и Ромео, как и уличные бои в I акте, представлен музыкой типа «перпетуум-мобиле». Торжественно-величавое «Шествие с телом Тибальда», пожалуй, единственный у Прокофьева образец траурной музыки — нечто вроде похоронного марша, но в трехдольном размере.

Балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева — одно из величайших музыкальных претворений этой вечной темы, один из лучших и наиболее популярных в мире балетов XX в.

«Золушка». Балет создавался в 1940–1944 гг. по сказке Ш. Перро. Традиционный сказочный сюжет, тем более сюжет автора, по которому Чайковский написал свою «Спящую красавицу», стал поводом обращения к соответствующим традициям русского балета, традициям Петипа, Чайковского, Глазунова.

Ориентация на Чайковского сказалась в опоре композиции на традиционные балетные формы, в чертах стилизации под музыку XVIII в., в сценах придворных увеселений. «Я писал “Золушку” в традициях старого классического балета. В ней есть pas-de-deux, адажио, гавот, несколько вальсов, павана, паспье, бурре, мазурка, галоп», — писал композитор. Таким образом, танцевально-жанровое начало широко представлено в балете: с гавотом связаны мечты Золушки о бале, другими старинными танцами представлен королевский двор, а мазуркой и галопами охарактеризован непоседливый, озорной Принц. Как и Чайковский, Прокофьев в балет включил ориентальные танцы (путешествие Принца по четырем странам света). Но главное сходство в красоте лирических мелодий. Сюита же «Времена года» — опорная веха композиции I акта — перекликается с одноименным балетом Глазунова.

Сюита — основа композиции также и II, и III актов: во II акте — характерная и классическая сюиты, в III — рондо-сюита (путешествие Принца).

Как и в других театральных произведениях Прокофьева, в этом балете переплетаются три линии: *лирическая* (история любви Золушки и Принца), *бытовая* (сцены в доме Ма-

чехи) и *сказочная*, включая ориентальную (дары Доброй Феи, приключения Принца в поисках Золушки).

Лирическая стихия балета олицетворена вальсом: Большой вальс (Золушка на балу) и Вальс-кода (после адажио с Принцем) во II акте, Медленный вальс (Принц находит Золушку) в III акте. Тема мечты о счастье, ставшей реальностью, воплотилась в музыке дуэта Золушки и Принца во II акте (Adagio) и заключительного Amoroso.

Как в «Ромео и Джульетте», в «Золушке» есть яркие портретные характеристики. Таковы сестры и Мачеха. Их обрисовывают токкатные, моторные ритмы, иронически переосмысленные бытовые бальные танцы.

Несмотря на господство лирического тона, в самом сюжете «Золушки», в сцене придворных увеселений, в характере Принца есть точки соприкосновения с оперой «Любовь к трем апельсинам». Неслучайно знаменитый марш из этой оперы звучит в сцене бала, когда гостей угощают апельсинами.

«Золушка», как и «Ромео и Джульетта», — один из самых популярных балетов в нашей стране и нередко ставится за рубежом.

«Сказ о каменном цветке» — последний балет Прокофьева — создавался в 1948—1950 гг. по мотивам нескольких сказов П. Бажова, главным образом, «Каменный цветок» и «Горный мастер». История мастера Данилы разворачивается на фоне ярких народно-жанровых сцен и фантастических, рисующих подземные владения Хозяйки Медной горы. Композиционной опорой балета служат три дивертисмента: сцена обручения Катерины и Данилы в I акте, чертоги Хозяйки во II акте, праздничная картина народного веселья в III акте.

По традициям русской сказочной оперы «реальных» героев характеризуют песенные темы, а фантастических — танцевальные, инструментальной природы.

Все основные образные сферы балета — и лирическая драма (Катерина — Данила — Хозяйка), и сказочные эпизоды (Данила в чертогах Хозяйки), и народно-бытовые сцены (обручение, ярмарка), и образ социального зла в лице Северьяна — получили ярко национальное выражение. В этом балете Прокофьев впервые, кроме собственных имитаций народных жанров, обращается к подлинным народ-

ным мелодиям. Как и в других балетах, здесь есть лейттемы.

«Сказ о каменном цветке» — ярко национальное произведение, завершает балетное творчество Прокофьева, которое открывается также балетом в русском народном ключе — «Сказкой про шута».

Все балеты Прокофьева советского периода многоактны, все они написаны на либретто самого композитора, все различны по жанровому наклонению: трагедия «Ромео и Джульетта», лирическая «Золушка», народно-русский «Сказ о каменном цветке».

Симфонии

Прокофьев — автор семи симфоний, которые создавались им на протяжении всего творческого пути. Первая писалась в России в канун революции (1916–1917), Вторая, Третья и Четвертая — за рубежом (1924, 1928, 1930), Пятая, Шестая, Седьмая — на родине (1944, 1945–1947, 1951–1952)[1].

Первая симфония (Ре мажор) — сознательно противопоставлена музыке своего времени, кучкистскому традиционализму Глазунова, экстатическим порывам Скрябина, пронзительной печали Малера. Для Прокофьева самоценность жизни выше философской дилеммы отчуждения личности в современном мире. Поднимая пушкинскую чашу «краснощекого здоровья», привлекая юмор, который всегда есть выражение исторического оптимизма народа, композитор обратился к бесконфликтному добетховенскому симфонизму и написал свою Первую симфонию. Он дал ей название «Классическая», имея в виду гайдновский классический тип симфонии, а также не без тайной надежды, что со временем его симфония станет классикой.

В четырехчастном цикле крайние части — мажорные, моторные, в сонатной форме — напоминают не только сонатные аллегро Гайдна, но и увертюры Россини (тоже «бесконфликтного» классика). Средние части — минорные,

[1] С. Слонимский к симфониям относит и симфонию-концерт для виолончели си-бемоль минор (1950–1952).

танцевальные — медленное четырехдольное Ларгетто и Гавот, который «замещает» традиционный менуэт.

Состав оркестра, как у Гайдна, — парный и без тромбонов, хотя инструменты используются иначе, попадая в «неклассические» регистровые условия и играя не свои «роли». Широко применены характерные для классического стиля типы мелодического движения и фактуры: гаммообразные ходы, ходы по аккордовым звукам, октавные скачки, трели, форшлаги; используются отдельные приемы буффонных арий. Так же, как у Гайдна, солирующие группы пиано противопоставляются громким возгласам тутти. Структура основана на классической квадратности.

Как видно, от Гайдна взято много. Главное же отличие заключается в необычайной яркости гармонии, делающей музыку как бы объемной, в совершенно иной ладогармонической логике. Замечателен в гармоническом отношении финал: в нем нет ни одного минорного аккорда.

Ориентация на западные образцы не сделала симфонию чуждой национальному стилю — неслучайно исходная тема произведения напоминает «Попутную песню» Глинки.

Создание «Классической симфонии» было в русле неоклассицистских тенденций, которые только в 20-е годы оформились в соответствующее направление музыкального искусства.

Вторая симфония (ре минор) создавалась в Париже не без влияния урбанистических увлечений французской Шестерки (Сати, Онеггер, Мийо, Пуленк, Орик, Тайфер). Асафьев назвал ее симфонией «из железа и стали». Симфония двухчастна. По мнению Прокофьева, «первая — сердитое “аллегро”, вторая — тема с вариациями, в последнюю из вариаций введены темы первой части для более крепкой спайки и заключения».

В основе драматургии симфонии — конфликт мажора и минора. Первая часть — триумф мажора, во второй — господство минора. В триумфально-трагической кульминации второй части вводится созвучие из пяти мажорных трезвучий, после чего из трезвучий исчезает терцовый тон. Симфония завершается аккордом из трех минорных трезвучий, которые звучат как напоминание о главном образе второй части.

Третья (до минор) и ***Четвертая*** (До мажор) ***симфонии*** созданы на материале театральных произведений компози-

тора — соответственно оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын».

В Третьей симфонии использованы следующие эпизоды: в I части — лейтмотивы Ренаты и Рупрехта, во II — вступление к V акту и сцена с Фаустом, в III — спиритический сеанс, вызов духа; финал же — портрет философа Агриппы Неттесгеймского.

В Четвертой симфонии в I части — новое вступление и музыка, написанная для балета, но не вошедшая в него, во II — музыка «Возвращения блудного сына», в III — «Красавицы»; финал во многом новый.

Пятая симфония (Си-бемоль мажор) создавалась во время войны, что получило отражение в образном строе музыки, в ее героико-эпическом звучании.

Ведущее значение в цикле приобретает главная тема I части: на ней строится богатырская, гимническая кода этой части, она «мелькает» в III и обрамляет IV часть. Образы зла концентрируются в середине и особенно в репризе II части — скерцо, исходная тема которого по-моцартовски изящна: середина III — медленной части — характеризуется острым трагизмом: в ней отражены образы народного бедствия. Финал полон беззаботного праздничного веселья и завершается ликующим апофеозом.

Шестая симфония (ми-бемоль минор) трехчастная. Композитор так характеризует ее части: «Первая часть — беспокойного характера, местами лирического, местами сурового. Вторая часть — Анданте более светлая, певучая. Финал — быстр, мажорен, приближается по характеру к моей Пятой симфонии, если бы не суровые отзвуки первой части...».

Седьмая симфония (до-диез минор) завершена менее, чем за год до смерти автора. Тем более замечательно, что несмотря на это, оптимистическая концепция, определяющая характер творчества этого художника, заявила здесь о себе во весь голос. Гимн Солнцу, жизни, любви, молодости, красоте, природе — главный образ симфонии. Это — побочная тема I части. С ней связаны все кульминационные точки I части, она утверждается как основная тема всей симфонии в коде финала.

Гимничность ведущей темы повлияла на темп I части (Maestoso) и на последовательность частей в цикле: медлен-

ная часть — III, а II — вальс (традиции симфонизма Чайковского), Праздничный, ликующий финал своими стремительно взлетающими интонациями напоминает крайние части Первой Классической симфонии. Утверждение жизни — главная идея симфонического и всего творчества Прокофьева.

Приложение
(к разделу Фортепианные сочинения)

Третья соната

Третья соната для фортепиано (ля минор) — одно из ранних сочинений Прокофьева. Она написана композитором в 1907 г. в классе А.К. Лядова, когда ученику было всего 16 лет. Десять лет спустя сочинение было извлечено из старых тетрадей, переработано и подготовлено к изданию (оп. 28, 1917).

Оглядываясь на творчество Прокофьева, которое отличается беспримерным разнообразием тематики, нельзя не отметить, что сказочность ему так же близка, как и Римскому-Корсакову. Во всяком случае, в XX в. у него здесь нет соперников. В раннем периоде творчества отметим цикл фортепианных пьес «Сказки старой бабушки» и особенно «Гадкий утенок» — литературно-музыкальный пересказ Прокофьевым сказки Андерсена, исполняемый сопрано в сопровождении фортепиано. Но композитор мог рассказывать и без слов.

Существует, к сожалению, только устное свидетельство, что в своей Третьей сонате Прокофьев «пересказал» сказку «Царевна-лягушка». Якобы композитор не хотел публиковать свой замысел, считая, что такая программа не вполне согласуется с жанром сонаты. Однако подробный анализ Третьей сонаты заставляет принять это устное свидетельство за вполне возможную реальность.

Соната одночастна и написана в сонатной форме, близкой классической. При этом действительно каждый ее раздел соотносится с эпизодом сказки, а каждая тема или тематическое построение — с определенным персонажем или событием.

Так, вступление соответствует началу сказки — три брата-царевича пускают стрелы, которые добывают им невест. Экспозиция — перипетиям женитьбы на лягушке и ее чудеса. Разработка — поиску пропавшей жены, сражению с Кощеем и обрушению Кощеева царства. Реприза — обратному пути Царевича с Васили-

сой и их победному возвращению. Кода — всеобщему веселью и «улету» персонажей сказки в свой запредельный мир.

Проследим возможную параллель собственно музыкального и литературного сюжетов.

Вот стоят наготове три добрых молодца. Сейчас Царь махнет белым платком и старший сын отпустит тугую тетиву. Музыка — Вступление — начинается с момента пуска стрелы. Взлетающая тирата (что по-итальянски и значит стрела) мощным ударом врезается в басовое *ми*. Импульс — и стрела летит. Понеслись повторяемые мажорные аккорды; отталкивания от баса и предъемы поддают движению дополнительную энергию. Лёту стрелы отвечает победная фанфара с утвердительным завершением: цель достигнута — невеста найдена. Теперь пускает стрелу средний сын. Все повторяется. И лишь стрела младшего сына, рванувшись и пролетев вперед, оказывается «пойманной» звуком *ми* первой октавы (доминантовый предыкт к главной партии экспозиции).

Неожиданным взлетом на две октавы начинается стремительный бег экспозиции сонатной формы. Сначала вырисовываются две темы, соответствующие двум разным образам (фактически это два предложения главной темы), которые в дальнейшем то растворяются, то всплывают в этом беге. В исходном двутакте, который секвенцируется, три скачка — два вниз на септиму и один промежуточный вверх на терцию. Главная интонация — первый прыжок с явным отталкиванием от звука *ми*. Тема прыжков слишком характерна и не имеет близких аналогов среди многочисленных скерцозных скачковых тем Прокофьева. Образ сказочной лягушки наиболее адекватен этой теме.

Теме лягушки, или теме прыжков (первое предложение) отвечает тема фанфар из вступления (второе предложение главной темы) и на тех же звуках (также секвенцируемый двутакт). Здесь, подчиняясь моторике бега, фанфарный мотив дан в уменьшении. Если продолжить аналогию, то это тема Ивана Царевича, тем более, что фанфара издавна служила символом героя. Итак, лягушка, поймавшая стрелу, и Царевич встретились.

За изложением главной темы следует достаточно обширная развивающая часть. Этот стремительный раздел производит впечатление погони. Триольные разбеги, в которых растворяется фанфарный мотив Царевича, каждый раз заканчиваются ответным прыжком или каскадом прыжков лягушки. Может быть Иван Царевич хочет отнять у нее свою стрелу? Но звучит суровый приговор неумолимого батюшки-царя — жениться! — тема лягушки излагается басовыми октавами в декламационном варианте.

Вот тут-то и совершается чудо превращения — всплывает «утешительная» побочная тема. По жанру она колыбельная, и это наверное неслучайно: «Не тужи, Царевич! Ложись-ка спать-почи-

вать; утро вечера мудренее»[1], — говорит Царевна-лягушка в сказке. А утром и пирог будет испечен, и ковер соткан.

После протяженной песенной побочной темы следует танцевальная заключительная. В этой задорной и изысканно изящной пляске слышны лягушачьи подскоки, а затем танец становится как бы заводным. Не есть ли это снявшая лягушачью кожу Василиса Премудрая, веселящая гостей батюшки-царя?

Завершает экспозицию мелодия прощания. Она поступенно нисходит, теряет звучность, растворяется в красочных фигурациях. Лишившись лягушачьей кожи, Василиса исчезает.

Если до сих пор музыка перекликалась с течением сказочного сюжета, то образное содержание и драматургия разработки не может соответствовать всем перипетиям похождений Царевича в поисках исчезнувшей жены. Невозможно в ограниченном масштабе и тематической обусловленности этого раздела сонатной формы обозначить старичка, давшего Ивану путеводный клубочек, встречи с разными животными, побывку у бабы Яги, добыванию иглы со смертью Кощея на ее конце и новые встречи с животными-помощниками. Такое количество разнохарактерных персонажей и их действий потребовало бы не только большего музыкального пространства, но и обязательного словесного пояснения, как в симфонической сказке «Петя и волк», или зрительного, как в той же сказке, но без слов в фильме Уолта Диснея. В сонате же Прокофьев дал собственно музыкальное — симфоническое решение сказочных перипетий. И хотя в сказке Кощей не выступает как действующее лицо и войско его никак не обозначено, Иван Царевич ни с кем не сражается и Василиса не прибегает к своим хитростям, композитор взял и представил противоборство этих злых и добрых сил.

Разработка начинается перекличкой воинственных сигналов. Разгон, и яростно звучит имитируемый фанфарный мотив (авторское указание «feroce» означает «свирепо»).

Стремительная триольность сменяется квадратным остинато надвигающихся басовых терций — наступлением злых сил (вспоминается «скок свиньи» из «Александра Невского»). Средняя педальная квинта чеканит ритм бетховенской судьбы (в устрашающе комическом плане бетховенский мотив прозвучит позднее в опере-скерцо «Любовь к трем апельсинам» и возможно всерьез много позднее в Седьмой сонате. Конечно же, Кощей ближе к оперным злодеям). Далее терции превращаются в хроматически наступающие секстаккорды, которые соединяются с сотрясающей диссонирующей трелью.

---

[1] Цит. по: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. В 3 т. — М., 1985. Т. 2. С. 265.

На пути Кощеева войска встают добрые силы, олицетворяемые образом Василисы. Ее танцевальная тема (заключительная) обретает здесь на восходящем хроматическом басу новую гармонию и фактуру, обнаруживая при этом другой характер. Этой темой начинается первая волна на пути к кульминации и приводит к воинственно звучащей теме лягушки (главной): тема обогащена и усилена имитацией нижним голосом и пульсирующими трильными аккордами.

Возникающий затем эпизод Moderato — лирическая кульминация сонаты. Утешительная колыбельная становится романтически приподнятой темой в изысканном гармоническом и фактурном одеянии с авторскими указаниями dolce, еще раз dolce и dolcissimo (редкий пример из лирики Прокофьева!). Она прекрасна, как мечта о любви, вдохновляющей Царевича.

Следующая волна разработки — секвенцирование утешительного мотива (побочная тема), в котором квартовый скачок заменяется взлетом на октаву, септиму и даже нону, охватывая в процессе секвенцирования все звуковое пространство. Одновременно в верхнем голосе звучит хроматический вариант нисходящей мелодии прощания, которая завершала экспозицию. Она приводит к новому, победному восхождению утешительного мотива. На этот раз достигается самая высокая точка сонаты — *до* четвертой октавы.

Наконец, наступает кульминационный момент борьбы. Предельная мощь звучания — три форте. Верхний голос — коренным образом изменившая характер нисходящая мелодия прощания: лапидарная до-мажорная диатоника, удвоение в нижнюю октаву репетициями, акцентировка начала каждого такта очерчивающим гармонию взлетом. На фоне этого однонаправленного усилия одолеть, привести к критической точке в низком регистре происходит как бы перетягивание каната. Это как схватка вплотную, в которой каждый пытается прижать противника к земле: диатонически восходящие секстаккорды — усилия Царевича сменяются хроматически нисходящими септаккордами — усилия Кощея. Новое диатоническое восхождение секстаккордов, как и продолжающееся нисхождение верхнего голоса, приводят к двум многозвучным аккордам фортиссимо, разделенным «сотрясательным» ходом баса. Этот двойной обвал рухнувшего Кощеева царства есть его конец и конец разработки.

Раскручивающийся постепенно хроматический трехзвучный мотив с опорой на доминантовое *ми* возвещает о репризе (как «застрявшее» *ми* с нижним вспомогательным звуком перед экспозицией). Этот мотив слишком похож на разматывающийся клубочек, который в сказке указывал Ивану-Царевичу путь к исчезнувшей жене. Образность этого фрагмента (от конца разработки до Allegro 1 и четыре такта после) не вызывает сомнения.

Аналогично вьется веревочка, спускаемая пионером Петей для поимки волка, или, что ближе по времени написания, раскручивается рулетка в опере «Игрок». Но Кощей уже побежден, и клубочек показывает Ивану и Василисе дорогу домой. Недаром реприза — это возвращение.

Убыстряющееся раскручивание трехзвучного мотива вводит в репризу (тоника ля минора), но не в главную тему, а в раздел, который в экспозиции следовал за ее изложением. Снова восходящие триольные разбеги, в которых прячутся фанфары и сверкающие высокими звуками нисходящие прыжки. Фактура и тематизм обогащаются. В том же стремительном беге возникают гаммообразные взлеты по белым клавишам с терцовыми, секстовыми и октавными удвоениями. Достигая вершины, они сменяются нисходящим ломаным движением, в котором угадываются интонации прыжков. Но главное — аккорды с предъемами в пунктирном ритме в нижнем регистре. Это образ скачки, выросший из мотива отталкивания темы лягушки. Именно на верхний голос аккордов накладывается побочная тема. Как и полагается в классической сонате, тональность основная. Этот эпизод динамически и фактурно представлен так, будто сначала еле слышный топот спешащего коня приближается, движение разгоняется, динамика усиливается и приводит к торжествующе звучащему варианту побочной темы: на триоли накладываются восходящие к кульминации мощные аккорды с утверждающими их предъемами. Это соответствует въезду Василисы и Ивана в царский дворец. В сказке нет описания их возвращения, но есть описание приезда Василисы на смотр снох. «Вдруг поднялся великий стук да гром — весь дворец затрясся ... Подлетела к царскому крыльцу золоченая коляска, в шесть лошадей запряжена, и вышла оттуда Василиса Премудрая — такая красавица, что ни вздумать, ни взгадать, только в сказке сказать»[1].

В еще более быстрой и убыстряющейся коде, как в коде шумановского «Карнавала», вихрем проносятся все темы сонаты. Басовые терции, которыми начинается стремительное восхождение танцевальной темы, напоминают о терциях злых сил в разработке. Разогнавшись, эта тема превращается в несущийся экстатический пляс, в который, как в праздничный хоровод, вовлекаются и нисходящая мелодия прощания (теперь хроматическая, как в разработке, но обретшая новый ритм и изложенная параллельными минорными трезвучиями), и разбеги, и интонации темы лягушки, которые сквозят то в триольных нисходящих арпеджио, то в нисходящем движении скачки. Последние упираются в побочную тему. Ее мотив, отмеченный сфорцандо и акцентами, че-

[1] Указ изд., с. 266.

канится четыре раза. Повторение мотива вместе с четырехтактным заключением (маленькая кода большой коды) — резюме сонаты и мораль сказки: не уходи от судьбы и испытаний и будешь вознагражден.

При том, что сказка прекрасно ложится на музыку сонаты и их соответствие очевидно можно говорить об этой программе лишь предположительно, так как есть только устное предание и ни в каком документе это не зафиксировано. Тем не менее сама возможность такого невероятного соответствия музыки и сказки еще раз и со всей определенностью свидетельствует о театрально-образном музыкальном мышлении Прокофьева.

Задания для закрепления темы

I. Характеристика творчества

1. Тип художника, к которому относится композитор, — новатор, завершитель или мастер, не делающий принципиально новых открытий в той или иной области музыки и не обобщающий на новом этапе наиболее значительные традиции предшествующего периода, работающий в русле старых или новых тенденций.

2. Сущность основного вклада композитора в мировое и отечественное музыкальное искусство.

3. Основные черты мировосприятия и особенности художественного мышления композитора.

4. Ведущая тема творчества, преобладающая тематика (программно-литературная основа) сочинений.

II. Особенности творческого пути

1. Основополагающие факты, определяющие периодизацию творчества.

Факторы, влияющие на композиторское творчество в каждый из его периодов.

2. Суть общей направленности эволюции композиторского творчества.

3. Наиболее значительные произведения каждого из периодов творческого пути.

4. Наиболее характерные для каждого периода творчества черты (тематика, жанры и особенности стиля).

III. Ведущие жанры творчества

Фортепианные сочинения, оперы, балеты, симфонии

1. Круг основных произведений данного жанра.

2. Черты авторского стиля, наиболее выделяющиеся в произведениях этого жанра; как отражается в этих произведениях эволюция творчества композитора (последнее легко проследить на произведениях, к которым он обращался в разные периоды).

3. Отличие и сходство произведений того или иного жанра у данного композитора и аналогичного жанра в музыке других современных авторов.

IV. Характеристика отдельного сочинения

Третья или Седьмая соната, Первый или Третий концерт, опера «Война и мир», а также «Игрок» или «Любовь к трем апельсинам», балет «Ромео и Джульетта» или «Золушка», Первая или Седьмая симфония

1. Основная идея произведения, специфически музыкальные средства ее раскрытия.

2. Основа музыкальной драматургии произведения; главные противоборствующие силы, суть контраста образов, а также развития одного образа; принципы объединения номеров в цикл (если произведение циклическое); кульминационные зоны произведения.

3. Место данного сочинения среди современных ему произведений аналогичного жанра (в эволюции данного жанра; в творчестве автора сочинения; в музыкальном искусстве своего времени).

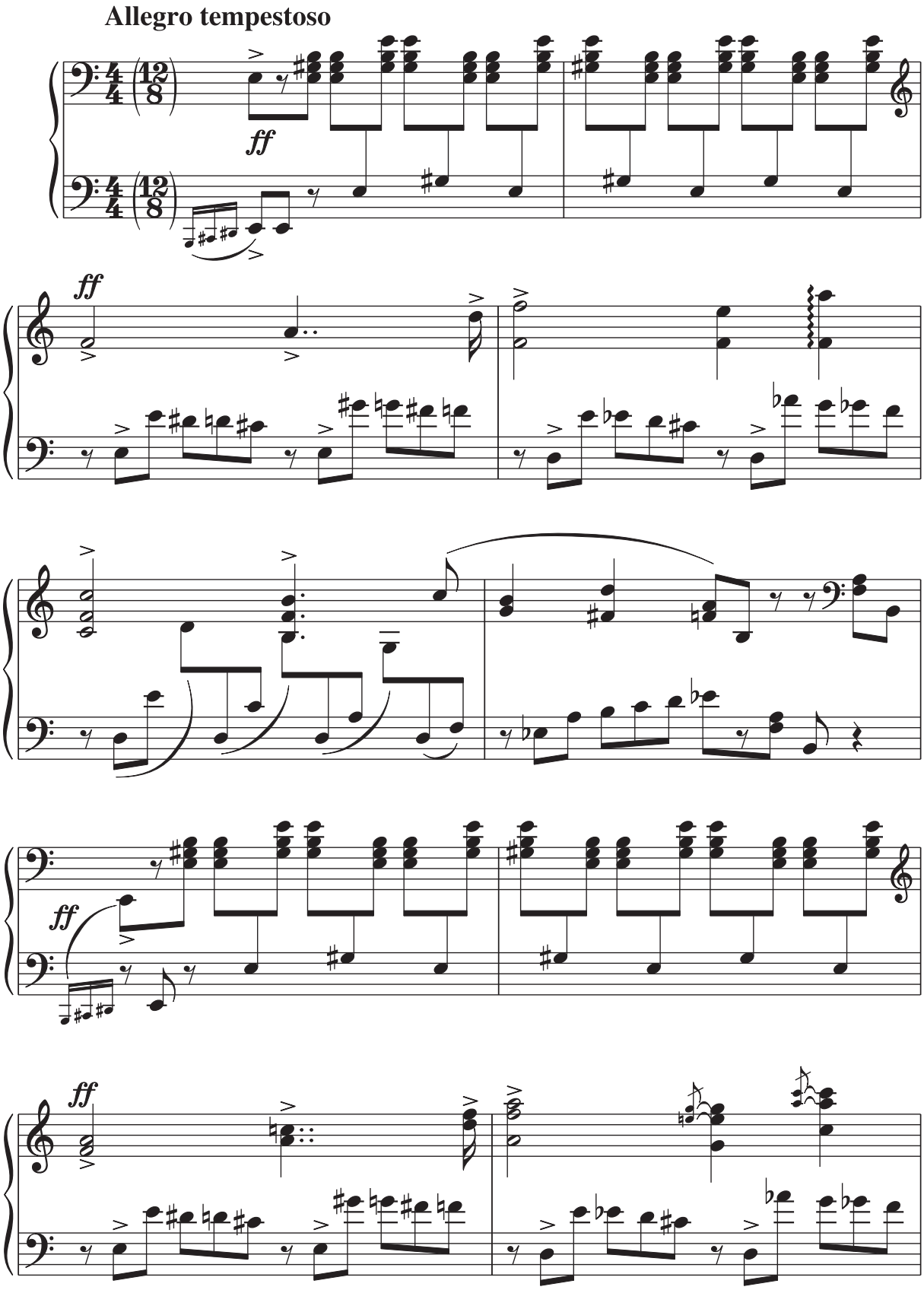
V. Анализ музыкальных примеров

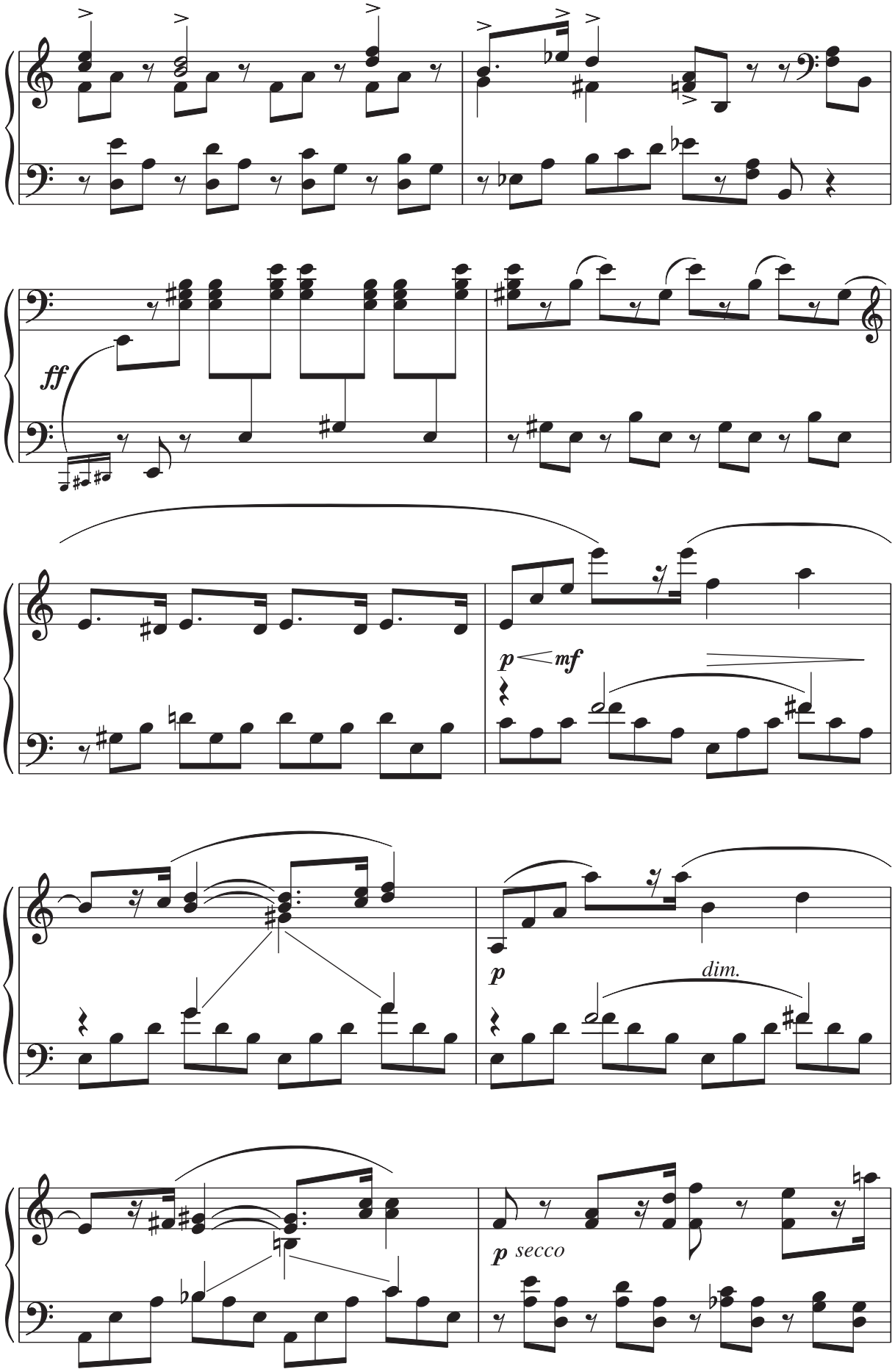
Выявление стилистических особенностей

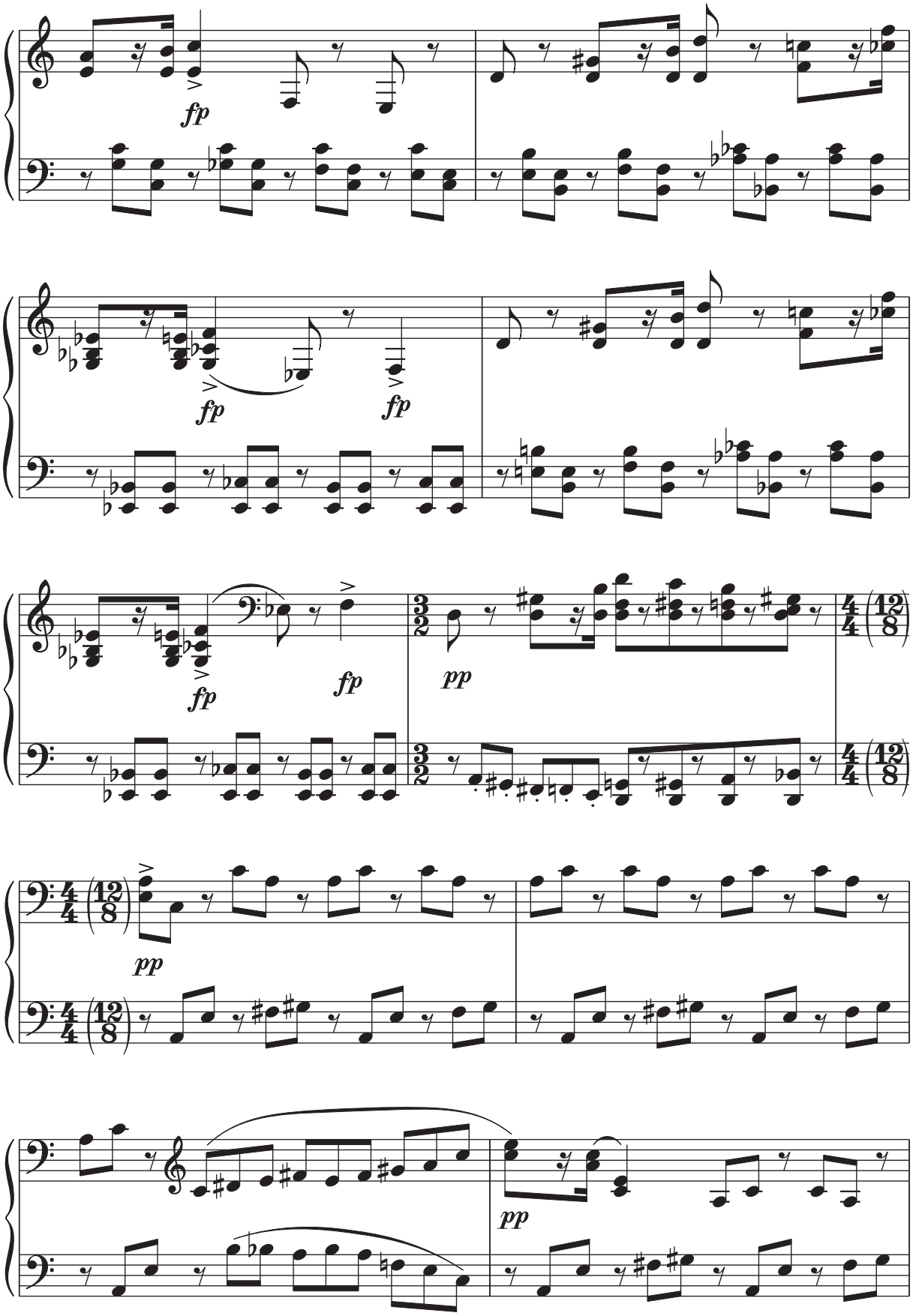
1. Проанализировать форму небольшого сочинения, определить жанровую или изобразительную природу основных тем, их семантику. Например, основные темы Третьей сонаты или пьесы «Меркуцио».

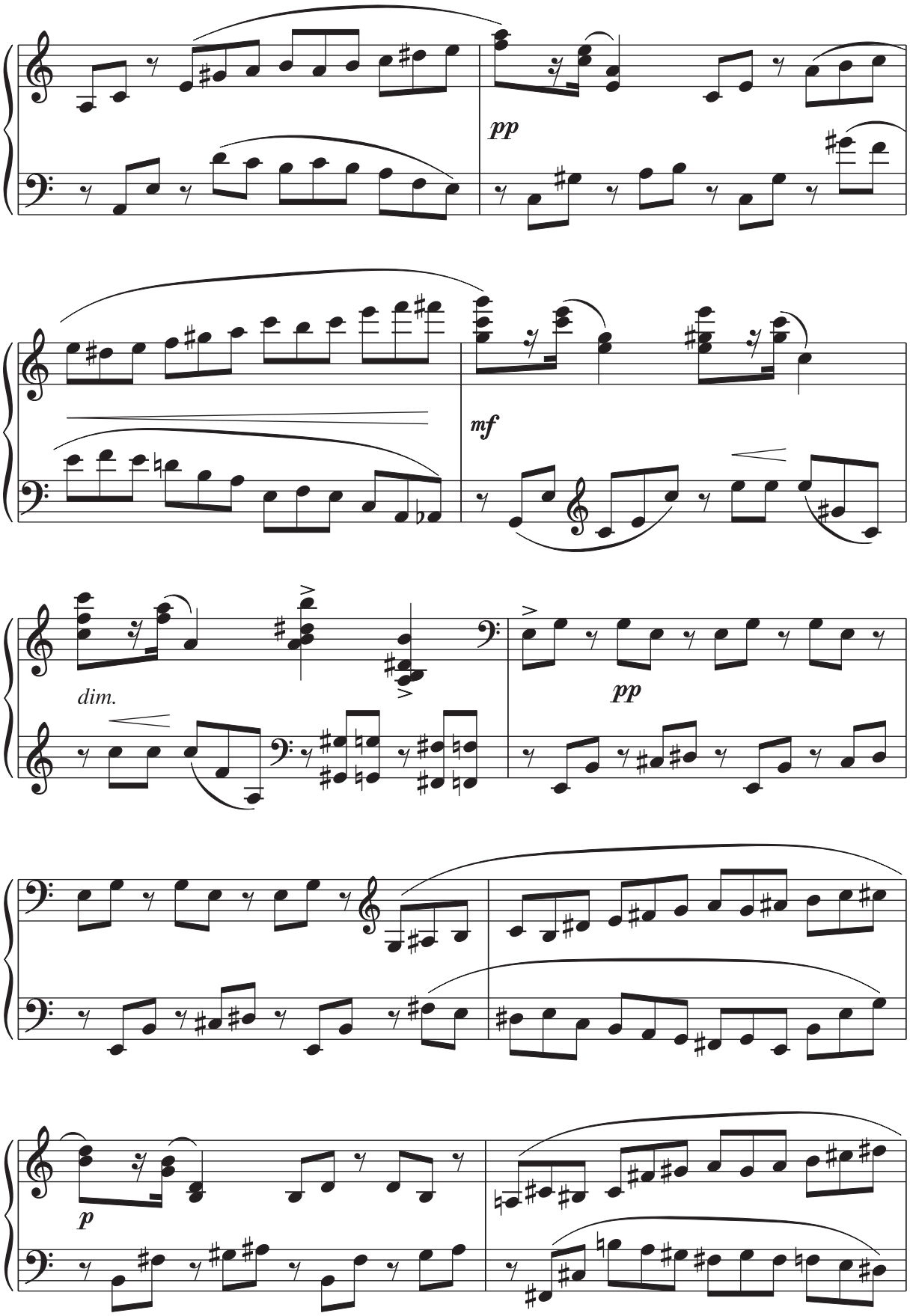
2. Выбрать любую миниатюру или фрагмент сочинения Прокофьева, проанализировать его гармонический язык и выписать исключительно только то, что выходит за рамки гармонии XIX в. Например, проанализировать Марш До мажор Прокофьева и Марш Шумана из Альбома для юношества. Их отличия (трактовка жанра, характер мелодии и фактуры, особенности гармонии).

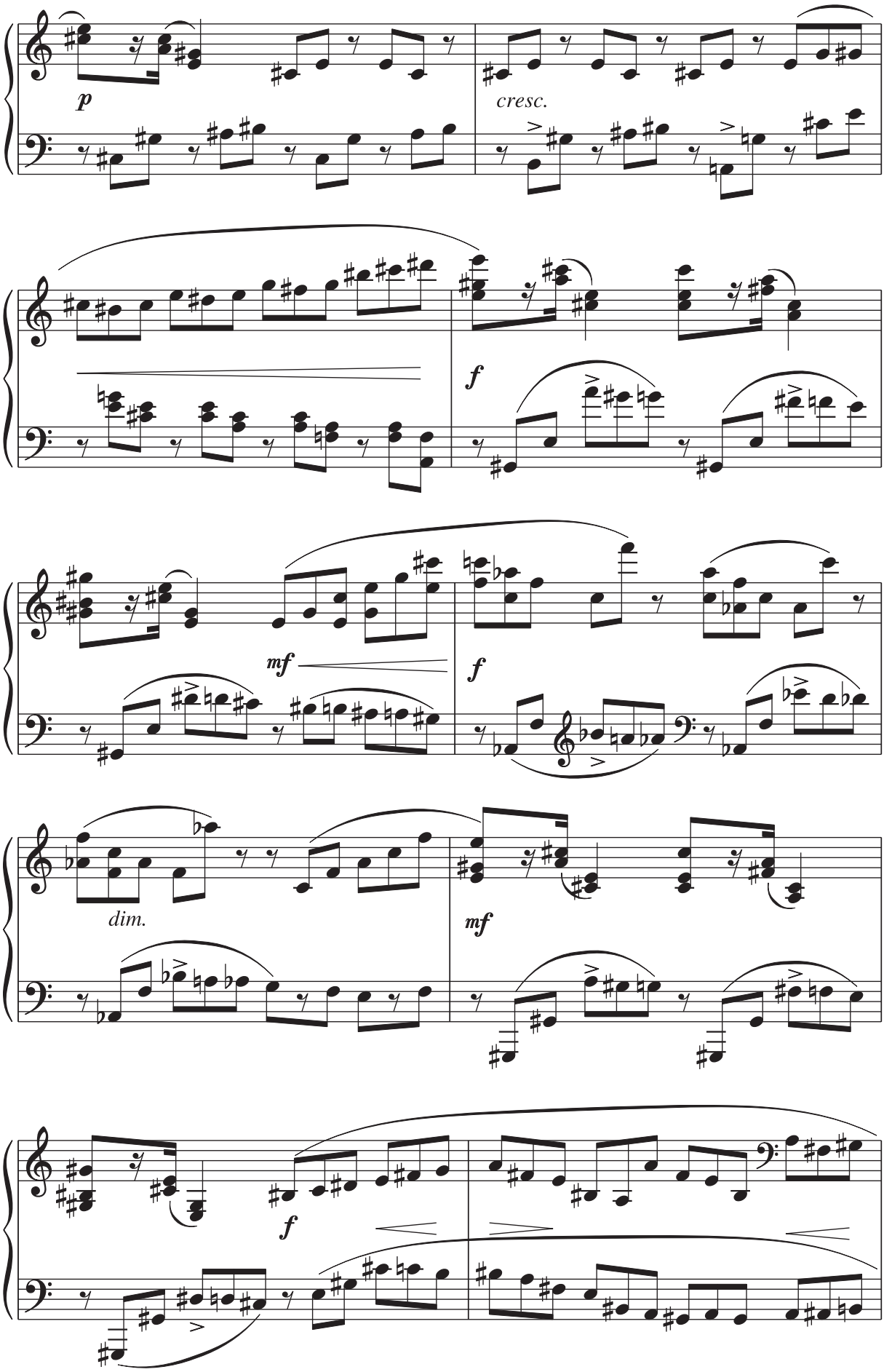
Третья соната
(экспозиция)

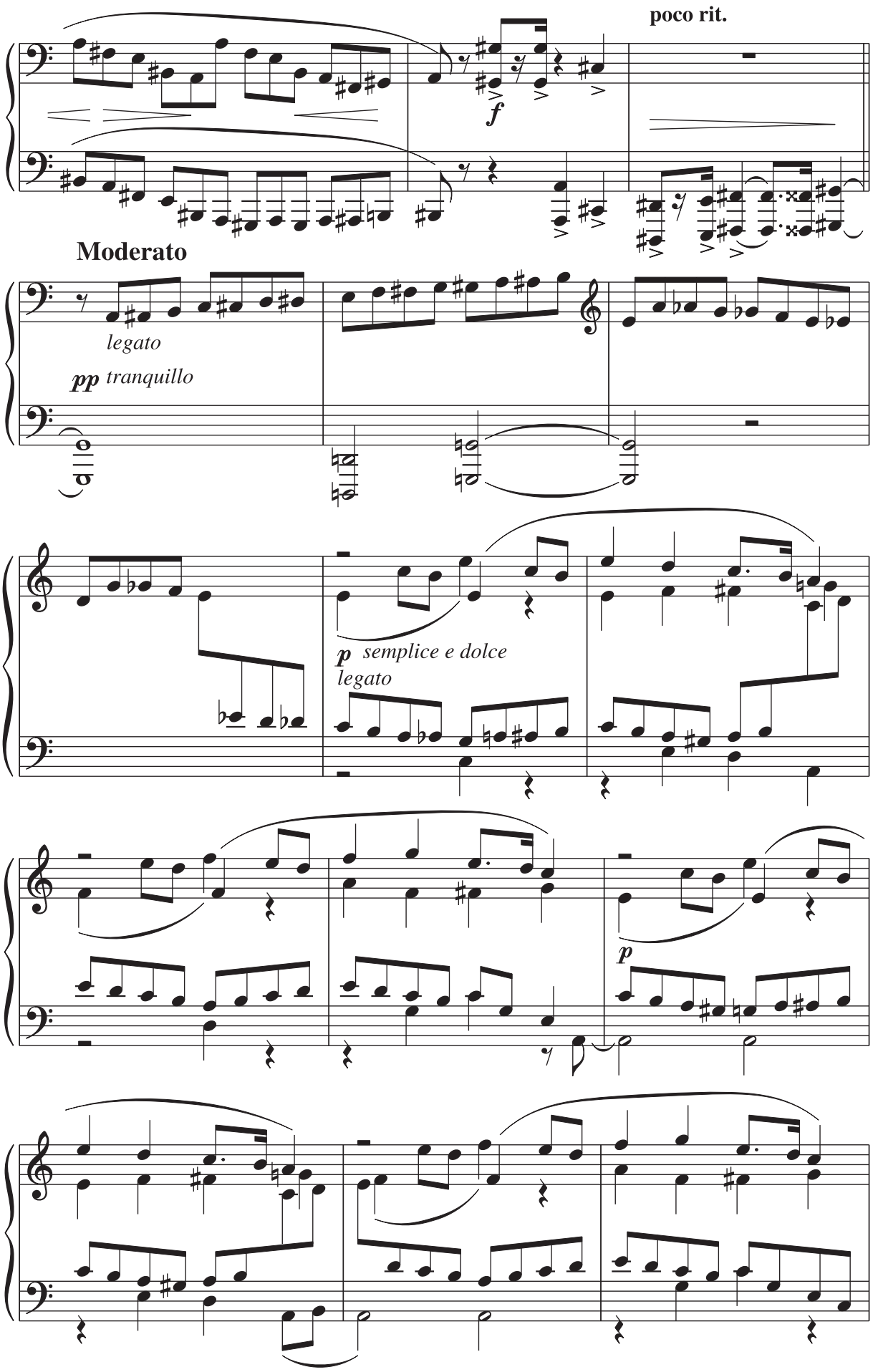


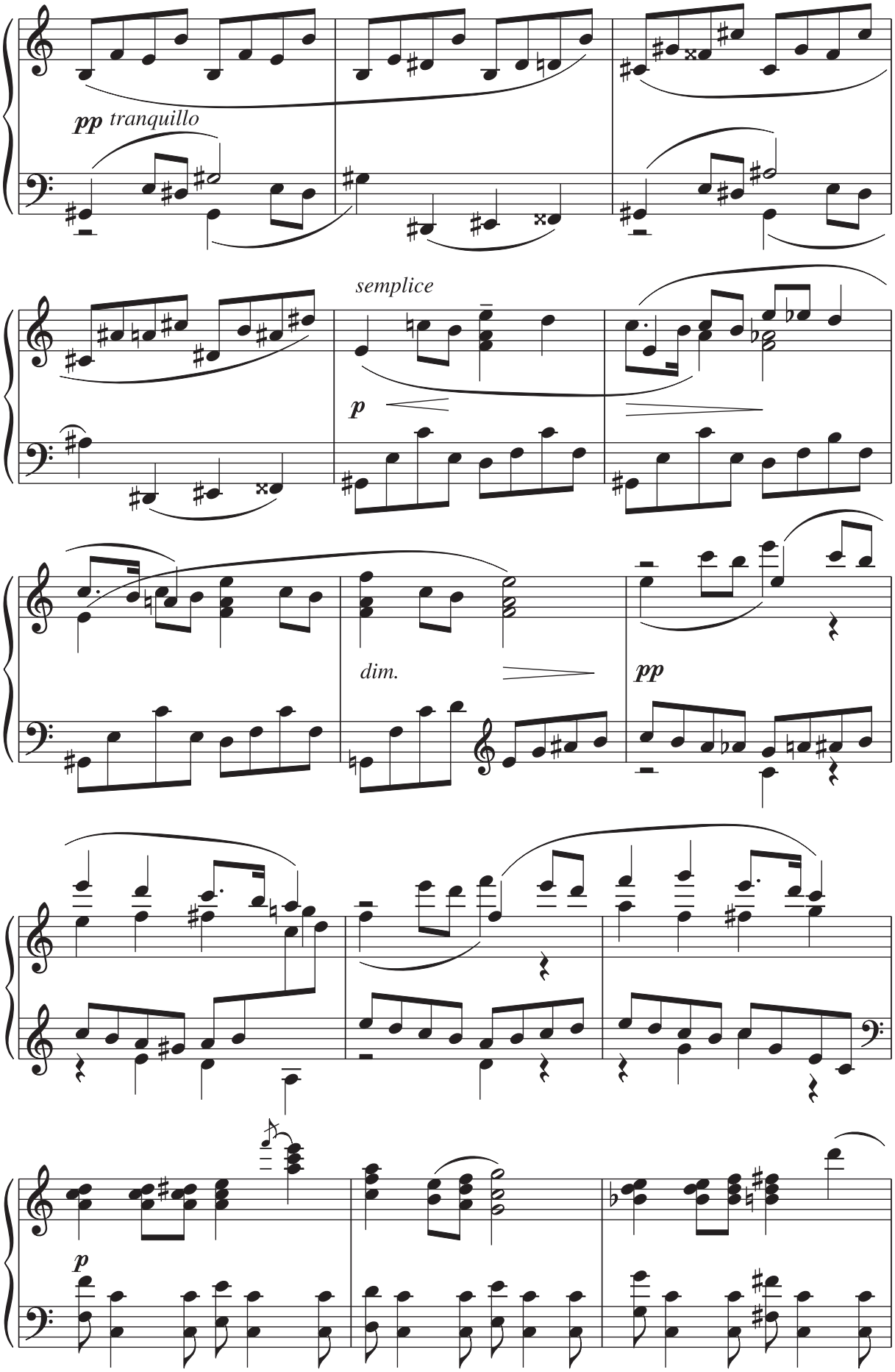

ff
p
mf
p
dim.
p
secco

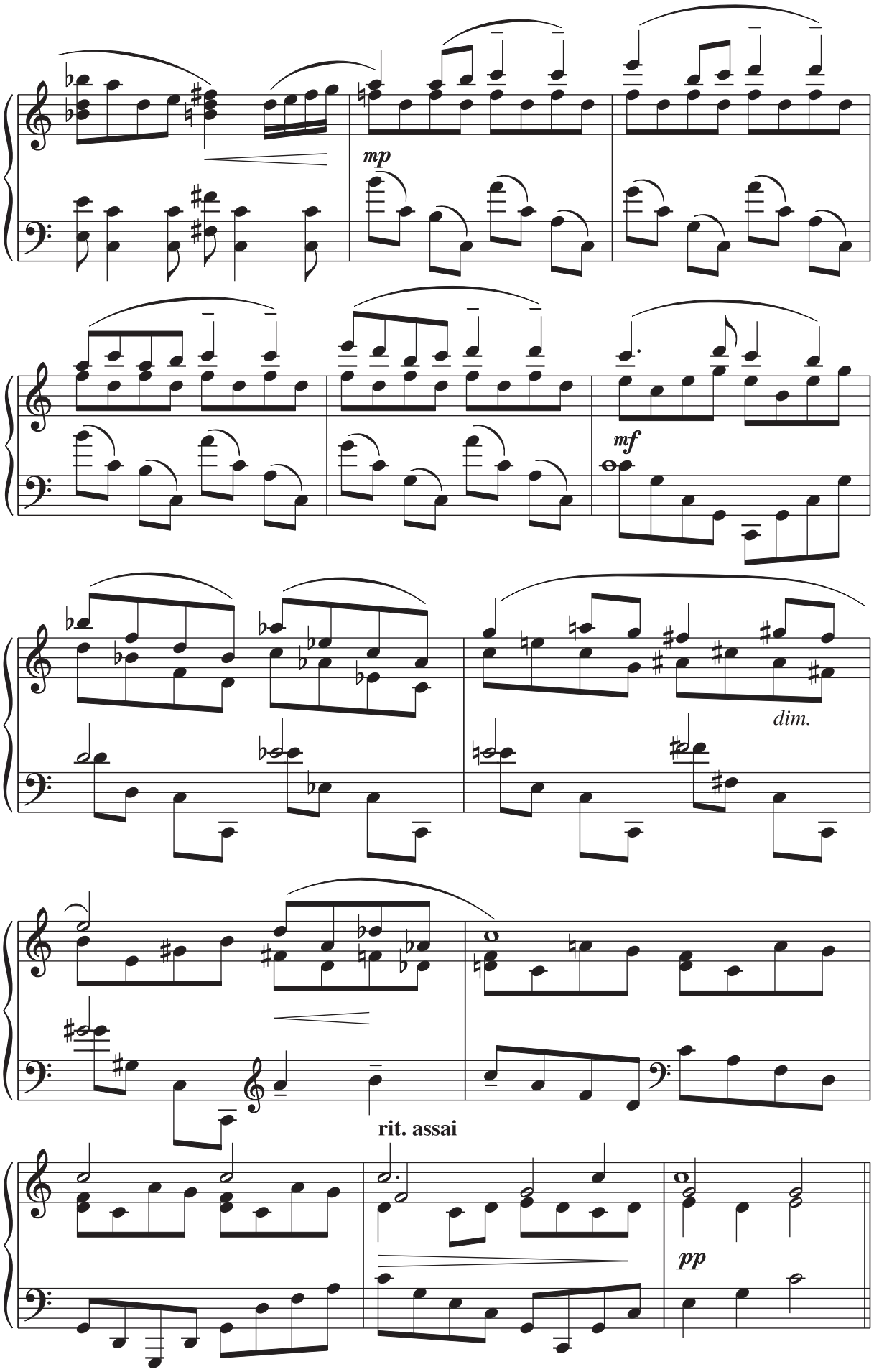

fp
fp
fp
fp
fp
fp
pp
pp
pp


pp
mf
dim.
pp
p


p
cresc.
f
mf
f
dim.
mf
f

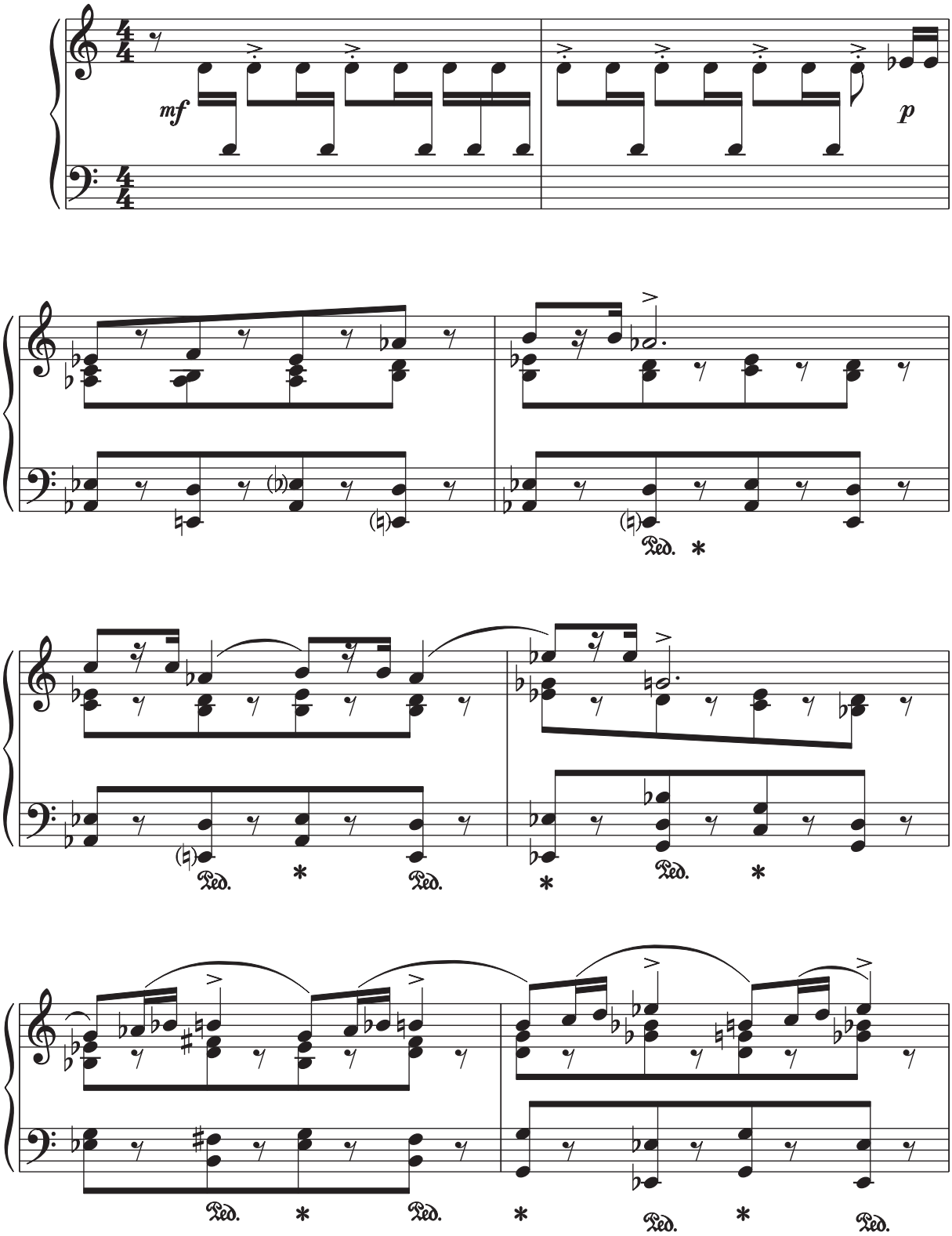

poco rit.
f
Moderato
legato
pp tranquillo
p semplice e dolce
legato
p

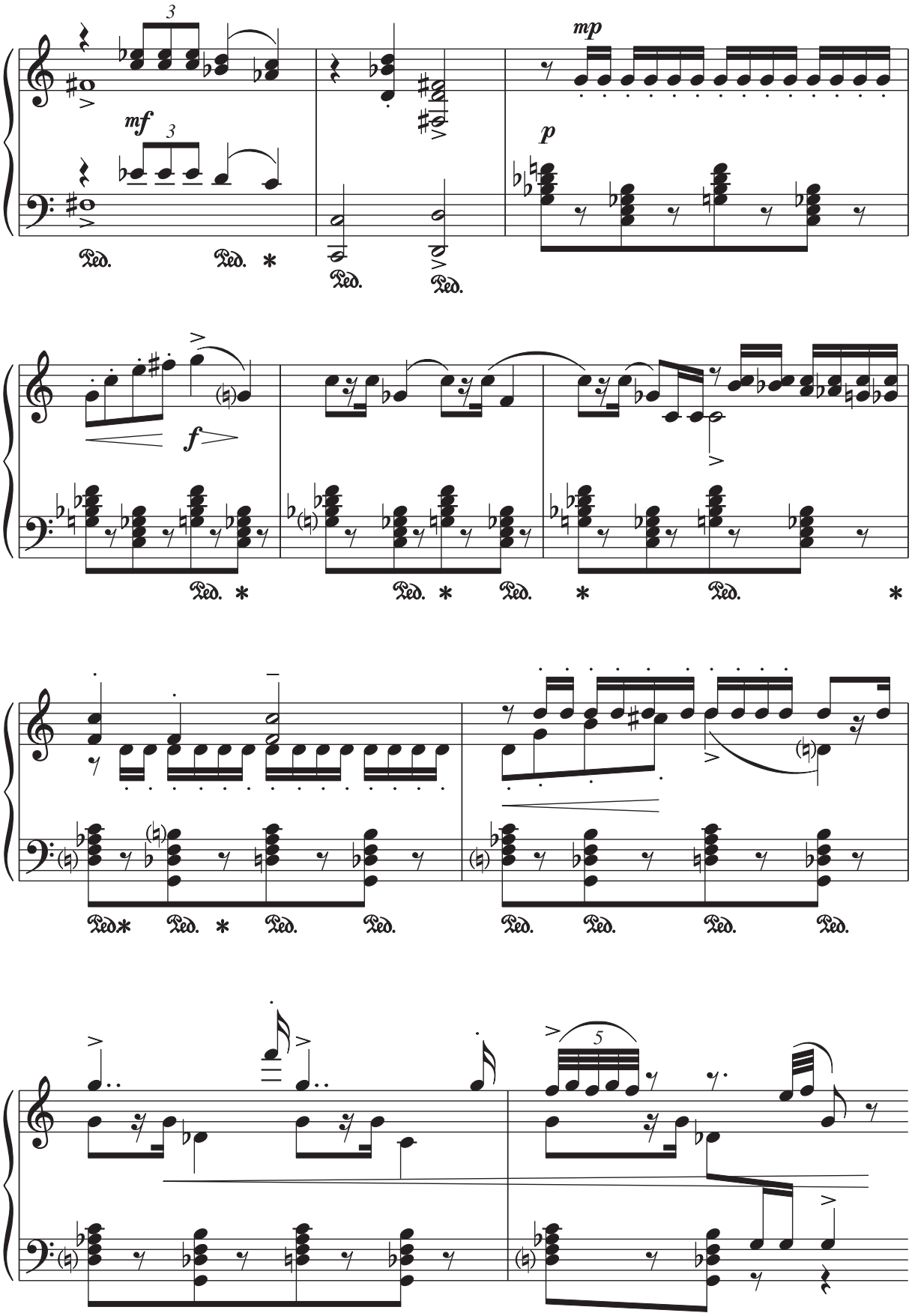

pp tranquillo
semplice
p
dim.
pp
p


mp
mf
dim.
rit. assai
pp

Марш
из оперы «Любовь к трем апельсинам»
(фрагмент)

Tempo di marcia




mf
mp
p
f

ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ (1906–1975)

Д.Д. Шостакович — крупнейший композитор-симфонист XX в. Его музыка — вершинное воплощение социальных конфликтов нашего столетия, образа человека, ответственного за судьбу человечества.

Д.Д. Шостакович родился в Петербурге в семье инженера. Его мать, пианистка, сама занималась музыкальным образованием сына. Шостакович окончил Петроградскую консерваторию по классу фортепиано у Л.В. Николаева в 1923 г. и по классу композиции у М.О. Штейнберга в 1925 г. Выступал как пианист, получил почетный диплом на конкурсе им. Ф. Шопена в 1927 г. На композиторское творчество в послеконсерваторские годы оказали влияние дружба и работа в театре с В.С. Мейерхольдом. С 1937 г. до конца дней преподавал композицию в Ленинградской консерватории, а с 1943 г. в Московской консерватории, откуда ушел в 1948 г. в связи с партийно-правительственным постановлением, осудившим творчество ряда советских композиторов. Среди учеников Шостаковича композиторы Р.С. Бунин, Г.Г. Галынин, К.А. Караев, Г.В. Свиридов, Б.И. Тищенко, К.С. Хачатурян, Б.А. Чайковский. Шостакович занимался музыкально-общественной деятельностью, был отмечен почетными званиями, премиями, наградами, являлся членом ряда зарубежных академий.

Характеристика творчества

Идейно-эмоциональный диапазон музыки Шостаковича велик. Однако композитор тяготеет к воплощению трагических сторон человеческого бытия и большинство его произведений связано с образами глубоких раздумий, скорбных эмоций, глумящегося насилия. При этом ни один из современных художников не раскрыл так социальные конфликты

века, как Шостакович. Основные в творчестве композитора — тема обличения социального зла и защиты человека, тема жизни и смерти, войны и мира, свободы и насилия, стойкости человека перед лицом зла. Образы зла в его произведениях впервые в истории музыки получили конкретное социальное обличие.

Шостакович работал во всех музыкальных жанрах: он автор опер и балетов, симфоний и концертов, вокальных и хоровых произведений, камерных сочинений и киномузыки, даже оперетты. Стиль композитора характеризует господство полифонии: большое место занимают и полифонические жанры, и соответствующие типы фактуры. Скорбный тон его музыки находит выражение в сумрачном звучании, основанном на минорных звукорядах с пониженными отдельными ступенями.

Шостакович — великий композитор-драматург: насыщенность тематического развития, его качество свидетельствуют о необычайной интенсивности, не уступающей бетховенской.

Интонационно-стилистические истоки музыки композитора необычайно разнообразны. Он использует весь диапазон бытовых жанров от «слезливого» романса до советской массовой песни, от галопа и до революционных гимнов. Шостакович обращается к бытовым жанрам как к средству социальных характеристик. Раздумья, мучительный поиск истины связаны у него с жанрами эпохи барокко (пассакалии, прелюдии и фуги, баховские медитативные арии). В жанре токкаты нередко воплощается образ смерти. В музыке Шостаковича слышны национально-характерные интонации — русские, испанские, еврейские. Композитору близок мир трагической лирики и гротеска Малера, экспрессионизм нововенцев. Особое значение имеет широкий спектр традиций Мусоргского.

Симфонии Шостаковича, его концерты, камерно-инструментальные сочинения, опера «Катерина Измайлова» постоянно исполняются в России и за рубежом.

Особенности творческого пути

В творческом пути Шостаковича можно выделить несколько этапов.

Первый — до середины 30-х годов XX в. Это начало пути, создание ранних симфоний и основных музыкально-театральных сочинений.

Второй — вторая половина 30-х–40-е годы. Это время господства симфонического и камерно-инструментального жанров.

Третий — 50-е до начала 60-х годов — знаменуется созданием музыки о русской революции.

Четвертый — с начала 60-х годов и до смерти композитора. Этот период характеризуется преобладанием вокально-симфонических и камерно-вокальных сочинений.

Первые попытки сочинять музыку относятся к 1915 г. Если детские сочинения Прокофьева были обращены к сказкам и путешествиям, то первые опыты Шостаковича воплощали социальную тему — «Гимн свободе» и «Траурный марш памяти жертв революции». В Петроградской консерватории Шостакович, как и Прокофьев, занимался как пианист (1919–1923) и как композитор (1923–1925). Он успешно выступил на Первом международном конкурсе им. Шопена.

Дипломная работа композитора — Первая симфония — первая среди советских симфоний, воплотившая мироощущение молодого человека страны, свершившей революцию. Первая симфония, с одной стороны, представляет собой достаточно традиционный цикл, с другой — в ней проступают те черты, которые станут приметами стиля Шостаковича.

Вторая и Третья симфонии — одночастные с хоровым завершением, они отражают попытку композитора создать новый жанр революционной симфонии, ориентиром для которых послужили распространенные в 20-е годы массовые театрализованные действия на революционную тему.

Конец 20-х — середина 30-х годов — период чрезвычайно активной работы в театре и кино: созданы оперы «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», балеты «Золотой век», «Светлый ручей» и «Болт», музыка к спектаклям «Клоп» Маяковского и «Гамлет» Шекспира, к кинофильмам «Новый Вавилон» и «Встречный». В этот период Шостаковича связывает тесная дружба с В. Мейерхольдом, который оказал большое влияние на музыкально-театральные сочинения композитора, в частности, на его оперы.

Опера «Леди Макбет» и балет «Светлый ручей» подверглись резкой критике в партийной печати 1936 г. Установка

на незыблемость традиций русской классики позволяла видеть в новациях Шостаковича влияние современного буржуазного искусства, так называемый «формализм». «Трагедия-сатира» — так определил жанр своей оперы «Леди Макбет» Шостакович — не могла быть понятна с тех позиций, на которых стояла официальная критика. Непонимание и осуждение отрицательно повлияли на дальнейшую работу композитора в области музыкального театра. С тех пор он почти не обращался к театральным жанрам.

Начиная с 1936 г. и до конца его жизни ведущим жанром творчества Шостаковича стала симфония. Завершенная в том же году Четвертая симфония — горькая исповедь художника, которая как бы освободила его от трагического перенапряжения. Это сочинение было снято с премьеры и впервые было исполнено только в 1961 г.

В 1937 г. состоялась премьера Пятой симфонии, которая стала одним из величайших произведений отечественного и мирового симфонизма первой половины XX в. Это образец зрелого стиля Шостаковича, содержащий многие черты, характерные для Седьмой, Восьмой и Десятой симфоний.

Последняя из довоенных Шестая симфония включает интонации советской массовой песни.

Среди камерных сочинений, созданных в предвоенные годы, выделяется фортепианный квинтет, своего рода камерная симфония трагического плана; в последней части цикла дан образ танцующей смерти.

В рассматриваемый период Шостакович продолжает писать музыку к кинофильмам, чрезвычайно много работая в этом жанре: трилогия «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона», «Человек с ружьем», «Великий гражданин» и ряд других.

В годы войны после знаменитой Седьмой симфонии Шостакович создает Восьмую, которая развивает идеи «событийной» Седьмой симфонии в философском плане. Среди камерных сочинений военного времени выделяется фортепианное трио памяти Соллертинского, замечательного музыканта, близкого друга Шостаковича с консерваторских лет.

Завершает период военного времени победная Девятая симфония. В ней отсутствует одиозность, она обращена к простым радостям мирной жизни и перекликается с предвоенной Шестой симфонией.

В конце 40-х годов Шостакович создает Первый скрипичный концерт, который по глубине концепции приближается к симфонии.

Таким образом, если первый этап творчества характеризовался активной работой в области музыкального театра и созданием такого шедевра, как опера «Леди Макбет», то в следующий период Шостакович утверждает себя как крупнейший симфонист, который, как никто из художников, отразил социальную проблематику своего времени и впервые в истории музыки создал социально конкретный образ зла.

50-е годы знаменуются созданием Десятой симфонии, ряда квартетов, 24-х прелюдий и фуг, написанных к 200-летию со дня смерти Баха.

Как и прежде, Шостакович много работает в области киномузыки. Это и фильмы первых послевоенных лет, и киноленты 50-х годов, среди которых «Встреча на Эльбе» и «Молодая гвардия», «Незабываемый 1919-й год» и «Овод».

Из хоровых сочинений следует выделить 10 хоровых поэм на слова русских революционных поэтов, которые получат отражение в Одиннадцатой симфонии.

Дилогия Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний посвящена узловым событиям русской революции 1905 и 1917 гг. Первая из них замечательна тем, что ее программный замысел реализуется путем использования народных мелодий, автоцитат и цитаты из музыки Свиридова. Вторая — целиком на авторском материале, а программный замысел преимущественно получил отражение в драматургии. Таким образом, в центре данного периода — создание музыки русской революции.

Последнее 15-летие характеризуется эволюцией музыкального стиля композитора, что связано с утверждением новых тенденций в современной советской музыке (в частности, тяготение к вокальному началу, которое получило отражение и в вокализации последних симфоний). Обостряется интонационный язык, применяются 12-тоновые ряды, существенная роль отводится ударным инструментам, часто используемым для специфических штрихов.

В Тринадцатой симфонии (1962) для баса, хора басов и симфонического оркестра вокализируются гражданские стихи Е. Евтушенко. На его же текст создана поэма «Казнь

Степана Разина» (1964), в которой (как и когда-то в опере «Нос») заметно влияние Мусоргского.

Две последние симфонии композитора воплощают образ смерти. В Четырнадцатой — камерно-вокальном цикле — 11 номеров (1969). Она представлена множеством конкретных проявлений роковой силы, которая выступает как социальное зло, утверждаясь лишь в последнем номере как всеобщий закон жизни. Здесь снова связь с Мусоргским, с его циклом «Песни и пляски смерти», оркестрованным Шостаковичем.

В Пятнадцатой симфонии (1971) композитор снова вернулся к четырехчастному инструментальному циклу. Подобно тому, как в Пятой симфонии конфликт разворачивается между экспозицией и разработкой (а не между главной и побочной партиями), здесь конфликт возникает между I и II частями цикла. Трагическая развязка человеческой жизни принимается мужественно и мудро: смерть — источник обновления жизни.

Две последние работы Шостаковича в кино связаны с именем Шекспира: это «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971).

Среди последних сочинений Шостаковича — многочастный Пятнадцатый струнный квартет, вокально-инструментальная сюита «Сонеты Микеланджело Буонаротти» (1974).

Опера «Катерина Измайлова»

Опера создавалась в 1930–1932 гг. Ее либретто написано А. Прейсом совместно с композитором по повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), так первоначально и называлась опера. Во второй редакции (1956) опера стала называться «Катерина Измайлова». Ее премьера в новой редакции состоялась в 1963 г.

В опере 4 действия и 9 картин.

I действие. 1-я картина. Отъезд Зиновия Борисовича — мужа Катерины Львовны. Рассказ работницы Аксиньи о новом работнике Сергее.

2-я картина. Знакомство Катерины с Сергеем.

3-я картина. Начало любовной связи Катерины и Сергея.

II действие. 4-я картина. Отравление Катериной свекра Бориса Тимофеевича, который застал у нее Сергея.

5-я картина. Возвращение мужа Катерины и его убийство.

III действие. 6-я картина. Задрипанный мужичонка обнаруживает труп Зиновия Борисовича.

7-я картина. В полицейском участке. Донос Задрипанного мужичонки.

8-я картина. Свадьба Катерины и Сергея и арест новобрачных.

IV действие. 9-я картина. Ночлег по пути на каторгу. Измена Сергея с Сонеткой. Гибель Сонетки и Катерины.

Шостакович определил жанр своей оперы, назвав ее трагедия-сатира. Трагедия — это личная драма Катерины, которая вливается в социальную драму народа. Сатира — это сатирически изображенное окружение Катерины — недалеких, жадных, безнравственных людей.

Катерина повести Лескова противопоставлена Катерине «Грозы» Островского. Отличаясь макбетовской силой характера, она идет к своему «незаконному» счастью, предавая смерти свекра (он близок Кабанихе Островского), мужа. Катерина не щадит и малолетнего племянника, с которым не хочет делить капитал Измайловых.

В опере Шостаковича Катерина представлена как потенциально положительная героиня, а ее личная трагедия включена в социально-исторический контекст. Композитор писал, что из всех героев в «Леди Макбет» он любит только Катерину Львовну. Ее судьба — судьба талантливой, выдающейся женщины, поставленной эпохой в кошмарные условия. Все ее преступления Шостакович, по его мнению, пытался объяснить именно этим.

Композитор исключил убийство малолетнего племянника, а все другие злодейства героини оправдал психологически. Так, отравлению свекра предшествует порка им возлюбленного Катерины Сергея, а гибели Сонетки — ее издевательство над Катериной. Убийство мужа, без чего героине невозможно было соединиться с Сергеем, отчасти смягчено показом воинствующей низости и мужской несостоятельности Зиновия Борисовича.

Шостакович возвышает Катерину над ее окружением и прежде всего над ничтожным предметом ее великой любви — Сергеем: он наделяет ее способностью к самопожертвованию. Именно в самопожертвовании видит Катерина высокое призвание женщины, о чем она говорит при зна-

комстве с Сергеем (2-я к.). И когда Борис Тимофеевич схватил уходящего от нее Сергея (4-я к.), и в момент ареста ее и Сергея (8-я к.), Катерина пытается выгородить своего возлюбленного и взять всю вину на себя. В отличие от героини Лескова, героиня Шостаковича испытывает раскаяние, ей ведомы муки совести. Катерина — единственная героиня (не считая Старого каторжника), которая выступает из сатирического плана оперы. «Весь музыкальный язык Екатерины Львовны призван выполнить задачу всяческого оправдания этой преступницы... Другой положительной героини в опере нет»[1].

Партия Катерины отличается песенностью, близкой русскому городскому романсу. Ей принадлежат монологи и ариозо, которые сосредоточены в первом и последнем действиях. Это монолог «Ах, тоска какая», которым начинается опера, уже упоминавшийся сольный эпизод из диалога с Сергеем во 2-й картине — «Много вы, мужики, о себе возмечтали», развернутое ариозо «Я однажды в окошко увидела» в 3-й картине, монологи «Нелегко после почета да поклонов перед судом стоять» и монолог «В лесу, в самой чаше есть озеро» в 9-й картине. Узловые — ариозо «Я однажды в окошко...» и последний монолог.

В ариозо, где мелодия бытового романса получает почти симфоническое развитие, Катерина горько сетует на свое замужнее одиночество, на жизнь без любви, без милого. Неизбывная жажда любви заставляет ее увидеть в наглом и корыстном Сергее, внезапно явившемся к ней с ночным визитом, того, о ком она так страстно мечтала — своего Ромео. Это завязка трагедии.

Монолог «В лесу, в самой чаще...» — перелом, определяющий развязку. Монологу предшествует выход из уединения Сергея и Сонетки. Сергей хвастается «раем», который он купил у стражника на взятые у Катерины деньги, а Сонетка — чулками, которые Сергей опять-таки взял у Катерины якобы для своих стертых кандалами ног. И Катерина вдруг прозрела. Она увидела низость и корысть похотливого Сергея, увидела преступления и жертвы, на которые она шла ради него — и словно окаменела от ужаса. Неслучайно ее монолог статичен.

---

[1] *Шостакович Д.* Трагедия-сатира // Сов. искусство. 16 окт. 1932.

Страшную развязку завершает соло Старого каторжника с хором, в уста которого композитор вложил риторический вопрос:

«Ах, отчего это жизнь наша
Такая темная, страшная?
Разве для такой жизни
Рожден человек?»

Так личная трагедия Катерины вливается в социальную драму народа. Неслучайно партию Старого каторжника связывает интонационное родство с партией Катерины (что отметил С.М. Слонимский).

Сатирический план оперы — это окружение Катерины в купеческом доме и на каторге, где каторжанки, как и сам Сергей, издевательски смеются над ее нелепой любовью, а также сцена в полицейском участке.

Сатирические образы в музыке — одно из значительных композиторских завоеваний Шостаковича. Музыка как вид искусства тяготеет к воплощению идеала. Поэтому для создания образов социального зла и сатирического изображения характеров требует чрезвычайных приемов. Суть этих приемов — преднамеренное сочетание противоречивых, а подчас и взаимоисключающих образно-смысловых планов. Выделим следующие приемы:

1. При характеристике определенной ситуации привлечение композитором интонаций, характеризующих аналогичные по смыслу эпизоды из классических опер.

Бездуховные и хищные персонажи оперы Шостаковича, которые «замещают» в фабуле либретто традиционных героев классической оперы, используют типичные для последних жанры арии мести (Борис Тимофеевич — «Глянь Катерина, я вора поймал»), героической арии (Исправник — «Создан полицейский был во время оно»), лирической («романс» Учителя-нигилиста) и т. д.

2. Несоответствие содержания текста, характера героя, смысла ситуации жанровому содержанию музыки (разумеется, это связано с предыдущим).

3. Соединение взаимоотрицающих музыкальных жанров, один из которых соответствует внешней стороне явления — «тексту», а другой — его сущности, внутреннему смыслу — «подтексту».

4. Апофеозное звучание низкого жанра.

5. Интонационная примитивизация жанра, сведéние его к банальности.

Все эти приемы нередко сочетаются. Их общий смысл — работа с бытовым жанром, так как именно бытовой жанр символизирует социальное в музыке. Неслучайно он становится у Шостаковича одним из главных средств обличения зла.

Проанализируем некоторые эпизоды оперы.

Хор челяди «Чувствуем» (1-я к.)

В этом хоре встречаются слова «На кого ты нас покидаешь?», которые в сочетании с жанром плача-голошения напоминают известный хор народа из пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Сходство это указывает на аналогию ситуаций: как и народ к Борису, челядь безразлична к своему хозяину и «плачет» по принуждению. Но «замещение» царя Бориса Зиновием Борисовичем и народа льстивой челядью показывает двор Измайловых как царство лжи и низости. В отличие от хора Мусоргского у Шостаковича совмещаются по вертикали два взаимоисключающих по содержанию жанра: у хора плач («текст»), а у оркестра пошлый вальсик и развязно-удалая мазурка («подтекст» — плохо скрываемая радость по поводу предстоящего отсутствия хозяина).

Аналогичен плач Катерины по отравленному ею свекру (4-я к. II д.).

4-я картина (1-я во II д.) — узловая в развитии трагедийного сюжета. Она и наиболее сложна и эффектна по жанрово-стилистическому содержанию.

Летняя ночь. Распалившись от воспоминаний о своей разгульной молодости, Борис Тимофеевич решает пойти к Катерине и заменить ей мужа — своего сына. Этот чувственный бум старого свекра исполняется в стиле Венской оперетты — роскошным вальсом в духе Штрауса и каскадной мазуркой.

Направляясь к Катерине, Борис Тимофеевич увидел ее в объятиях Сергея. Они, как Ромео и Джульетта, прощаются в предрассветной мгле наступающего утра. Их короткий дуэт звучит также лирически «сладко», как дуэты веронских любовников у Беллини и Гуно. Такой дуэт раскрывает глубинный смысл ситуации: Катерина видит в пошлом Сергее свой идеал, своего Ромео, ради которого она, как Джульетта, готова умереть.

Схватив уходящего от Катерины Сергея, Борис Тимофеевич разгневан и передает свое состояние в короткой «арии мести». Однако в отличие от благородных героев-мстителей классической оперы, он обещает не убить Сергея на поединке, не казнить, а ... драть.

Отравив Бориса Тимофеевича, Катерина якобы оплакивает его. Как и в плаче челяди, здесь встречаются слова «На кого ты нас с Зиновием Борисовичем покинул?». На этот раз плач в вокальной партии сочетается с галопирующим аккомпанементом в оркестре.

В ответ на фальшивый плач Катерины и ее объяснение внезапной смерти свекра грибками, Священник, предвкушая выпивку и закуску на поминках богатого купца, выступает с веселым ариозо. Начав его в галопирующих ритмах, под которые причитала Катерина, он переходит на музыку опереточных куплетов с характерными для них «каскадным» вступлением и пританцовывающей мелодией. Так, музыка разоблачает чревоугодническую суть попа — духовного наставника народа.

Сцена в полицейском участке (7-я к. III д.) начинается гимном полицейских, в котором они прославляют свою общественную миссию в «просвещенный, нынешний наш век», сетуют, что трудно брать взятки и мечтают поживиться выпивкой. Запев Исправника ориентирован на жанр героической арии, т.е. Исправник, «замещая» героя классической оперы, провозглашает героем полицейского. В припеве мелодия солиста сопровождается выдалбливанием фигуры вальсового аккомпанемента у хора. Это пример примитивизации бытового жанра.

Появление Учителя-нигилиста, приведенного в участок, внушает неоправданную надежду, тем безысходнее картина социального зла после разочарования. Учитель выступает с маленьким лиричнейшим ариозо: как герой-романтик, он поет о душе, но душе... лягушки.

Эпизоды 9-й, последней картины. По пути на каторгу у Катерины появляется соперница Сонетка. Она наделена чертами роковой оперной героини: низкий голос, «испанистые» интонации. Но эта каторжная Карменсита радости дает за ... чулки.

Примечателен лаконичный дуэт Сергея и Сонетки «Знаешь ли, Сонетка», который предназначен для окаменев-

шей от горя Катерины. Он звучит на трансформированной теме глумления над человеком, его унижения, Эта тема впервые прозвучала в сцене знакомства с Сергеем на словах Катерины «Отпустите бабу! Рады над бабой поиздеваться» (2-я к.). Сочетание тембров тенора и контральто, мажорная синкопированная мелодия на вальсовом аккомпанементе, каденция флейты, завершающая крохотный дуэт, заставляют вспомнить аналогичный по ситуации знаменитый квартет из оперы Верди «Риголетто», когда Джильда становится свидетельницей измены своего возлюбленного.

Ариозо Сергея (5-я к. II д.), который хочет стать законным супругом Катерины, чтобы завладеть богатством дома Измайловых. Он понимает, что Катерина идеализирует его, и подыгрывает ей — якобы ревнует ее к мужу и сокрушается ее положением полюбовницы. Музыкально это выражается в том, что Сергей как бы рядится в одежды традиционного оперного любовника. Так, в его ариозо «Катерина Львовна, Катенька» на примитивное оркестровое «треньканье» наложена лирико-чувствительная мелодия романтического героя (маска, прикрывающая низость побуждений любовника Катерины).

Из приведенных примеров видно, что вся сатирическая сфера оперы строится на сочетании «высоких» и «низких» жанров. Эти жанры обобщаются оперой и опереттой, причем в первой подчеркивается высокопарная ходульность и лирическая сладость, а во второй — пошлость и разнузданность. При этом «опереточность» преобладает, а «оперность» делает попытки прикрыть ее.

Сатирическая сфера, как и трагедийная, получает симфоническое обобщение в музыке антракта. Таков антракт между 2-й и 3-й картинами (I д.). В его основе уже упоминавшаяся тема глумления, издевательства человека над человеком. Тут она обрушивается лавиной разнузданного пляса, воплощающего животное начало в человеке, разгул низменных страстей, в водоворот которых оказалась вовлеченной Катерина. Этот гипертрофированный канкан антракта не только апофеоз одной, хотя и кардинальной по значению темы, но и симфоническое обобщение всех тем аналогичной образности, всех близких жанров — опереточных вальсов, мазурок, полек, галопов, куплетов с характерными для них «каскадными» вступлениями или завершениями.

На этой же теме глумления, насилия строится оркестровое завершение следующей, 3-й картины. Здесь это победный бурлескный марш, который воплощает торжество Сергея, ставшего любовником Катерины. Напомним также, что эта же тема в мажоре и вальсовом движении (почти «Сердце красавицы») звучит в дуэте Сергея и Сонетки в последней картине оперы.

Трагедийная сфера оперы представлена в музыкальном антракте между 4-й и 5-й картинами (II д.). Это грандиозная пассакалия. В сонатно-симфонических циклах Шостакович обычно трактует пассакалию как драматический переломный эпизод: IV часть Восьмой симфонии, III часть Трио памяти И.И. Соллертинского, III часть Скрипичного концерта. И тут пассакалия зазвучала после того, как Катерина совершила убийство (отравила свекра). Она (пассакалия) предрекла трагический путь героини через муки совести и ревности, через раскаяние и крушение идеала своей любви к страшной смерти. Тема пассакалии снова звучит в момент трагической кульминации оперы — во вступлении к последнему монологу Катерины («В лесу, в самой чаще...»).

Канкан и пассакалия антрактов — это сатирический и трагический полюсы оперы. Антитеза канкана и пассакалии — социальной сатиры и любовной трагедии — разрешается в финале оперы и переходом в новый — эпический жанр. Это соло Старого каторжника с хором.

Симфоническое творчество

Шостакович вошел в историю мировой музыкальной культуры как величайший композитор-симфонист XX в.

Симфония — одна из жанровых вершин музыкального искусства, форма, наиболее приспособленная для воплощения значительной философской проблематики — вечного спора человека и судьбы, добра и зла, жизни и смерти, мечты и реальности. Каждый художник решает этот спор, исходя из исторического и социального опыта своей эпохи, своей страны, из своего индивидуального опыта и его осмысления. У Шостаковича эти спорящие антимиры осмыслены как социальные силы общества. На одном полюсе — гражданская

нравственность, сопричастность судьбе своего народа, человечества, чувство личной ответственности за происходящее в мире зло, уважение человеческого достоинства. На другом — мещанство во всех его проявлениях — от сытого прекраснодушия до цинизма фашистских зверств.

Обращаясь к жгучим проблемам современности, обличая социальное зло, защищая гуманизм, глубоко лично переживая трагические стороны человеческого бытия, композитор в своем стремлении к определенности музыкального высказывания постоянно видоизменяет свои симфонии. Он то отступает от традиционной модели жанра, меняя количество частей цикла (4-я и 6-я — трехчастны, 8-я и 9-я — пятичастны) и их традиционный порядок (у Шостаковича скерцозная часть чаще вторая, как в 1-й и 5-й симфониях, а медленная медитативная предшествует финалу-развязке, как в 1, 5, 7, 8, 9-й симфониях); то прибегает к программности (симфонии 11-я и 12-я), сочетая это на раннем этапе творчества с выходом за пределы инструментального звучания (хоровые финалы во 2-й и 3-й симфониях); то включает музыкальные цитаты (11-я и 15-я симфонии); то под знаком симфонии создает вокально-инструментальные циклы (симфонии 13-я и 14-я).

Видоизменение и трансформация симфонического жанра у Шостаковича связаны с заострением социальной проблематики. Неслучайно значительная часть симфоний группируется вокруг определенных тем: Вторая, Третья, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии посвящены русской революции, Седьмая, Восьмая и отчасти Тринадцатая симфонии — войне против фашизма, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии — смерти — насильственной, исходящей от социального зла, и неизбежной для каждого, заставляющей отвечать за деяния жизни.

Симфонии о русской революции

Размышления о человеке и обществе, о возможности социального переустройства во имя лучшей жизни, о жертвах общественной борьбы обусловили особый интерес композитора к революционной проблематике.

Тема русской революции объединяет произведения, созданные в 20-е и в 50—60-е годы. Это — Вторая и Третья сим-

фонии, 10 поэм для хора без сопровождения на стихи революционных поэтов конца XIX — начала XX в., Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии. К этим сочинениям примыкает поэма для солиста, хора и оркестра на стихи Е. Евтушенко «Казнь Степана Разина».

В ранних симфониях (2-я — 1927, 3-я — 1929) композитор воплотил революционную тему в духе массового революционного искусства первого десятилетия советской власти. Грандиозные театрализованные действа, тематические концерты-митинги, проходившие обычно на площадях при огромном стечении народа, представляли образ революции в отрыве от его конкретной социальной природы, исторической ситуации, носителей революционного дела и их противников. Революционную идею наделяли силой космического закона, способной объединить все человечество и привести к всемирному перевороту.

Вторая симфония «Октябрю» посвящена десятилетию революции. Она одночастная, с заключительным хором на слова А. Безыменского. В сюжетно-драматургической основе произведения не конкретные исторические события русской революции, а их символическое истолкование. Становление революционной сознательности и активности масс вообще представлено вне реального исторического процесса, дано схематично, абстрактно. В инструментальном разделе симфонии можно выделить несколько этапов этого становления:

- вступление атематическое и атональное — символизирует хаос в сознании масс, неоплодотворенном идеей революции;
- «речь» трубы — появление Оратора, заронившего в сознание масс идею революции;
- фугато — кристаллизация музыкальной мысли, как бы формирование революционной сознательности масс;
- «Митинг» — развитие темы трубы — утверждение идеи революции;
- «Рассвет» — мир, начинающий новую жизнь.

Затем следует хоровой финал, в котором прославляется Октябрь.

Третья симфония «Первомайская» близка Второй. Она также одночастна и с заключительным хором (слова С. Кирсанова). Отражая песенный быт своего времени, эта симфония выигрывает в интонационном содержании.

Во Второй и Третьей симфониях сказалось стремление композитора создать музыкальный жанр, соответствующий искусству новой революционной эры. Однако эти симфонии оказались чересчур специфичными, не в меру связанными с задачами конкретного времени, чтобы его пережить. Но эти произведения не прошли бесследно для Шостаковича: в них происходило формирование ораторских интонаций, получивших дальнейшее развитие в его хоровых сочинениях и в симфониях периода творческой зрелости.

Симфоническому воплощению темы революции на новом историческом этапе предшествовало создание ***Десяти хоровых поэм*** (1951), в которых воплотились образы и ситуации, запечатленные в стихотворениях русских революционных поэтов: Л. Радина (№ 1), Евг. Тарасова (№ 2, 7), А. Гмырева (№ 4, 5, 8), А. Коца (№ 6, 9), В. Тан-Богораза (№ 6, 9) и одного неизвестного автора (№ 3). Здесь и призыв к борьбе («Смелей, друзья, идем вперед!», «На улицу»), и рассказ о жертвах царских тюрем и застенков («Один из многих», «При встрече во время пересылки», «Казненным»), и рядом с горечью поражения мысль о грядущем возмездии («Смолкли залпы запоздалые», «Они победили»), и радостные песни-гимны будущему («Майская песня», «Песня»). Особое место в цикле занимает поэма «Девятое января», которая, по мнению Л. Данилевича, «сочетает симфонические принципы развертывания материала с элементами оперной народной сцены», близкой Мусоргскому. Две темы выделяются в этой поэме. Первая — на слова «Гой ты, царь наш, батюшка!» — драматическая, рисующая обращение доведенного до крайности народа к царю. Вторая — на слова «Обнажите головы!» — эпическая, тема вечной памяти жертвам Кровавого воскресенья 9 января 1905 г. Эти темы впоследствии были включены Шостаковичем в Одиннадцатую симфонию.

Одиннадцатая симфония «1905 год», как и Вторая, посвящена юбилею Октября (1957). В центре программного замысла произведения трагедия Кровавого воскресенья, давшая сильнейший толчок росту революционной сознательности масс и побудившая их к действию. В симфонии четыре части, имеющие названия. Однако программа симфонии определяется не столько названием частей, сколько логикой включения песенных цитат.

I часть — «Дворцовая площадь» — образ русского самодержавия. Дворцовая площадь — холодная каменная твердыня, безучастная к людскому страданию. Тема Дворцовой площади как символа самодержавия (единственная тема — не цитата), становится сквозной. Две другие темы, дополняющие главный образ, — тюремные песни «Слушай» и «Арестант»: самодержавие — душитель свободы, тюрьма народа.

II часть — «Девятое января» — заимствует темы из хоровой поэмы того же названия, звучавшие там на слова «Гой ты, царь наш, батюшка!» и «Обнажите головы!». Эта часть — драматический центр симфонии. Повествование о трагическом событии определило выбор, последовательность появления и характер развития музыкальных тем. Здесь, как и в первой части Седьмой, Ленинградской симфонии, налицо непосредственное влияние программного замысла на интонационную фабулу, рисующую и стечение народа на Дворцовую площадь, и ее леденящее молчание, и страждущий голос народа, и включение машины уничтожения, и ужас смятой толпы, и призыв не забыть и не простить.

III часть — «Вечная память» — использует песню в жанре траурного марша «Вы жертвою пали в борьбе роковой».

IV часть — «Набат». Здесь композитор обращается к боевым революционным песням «Беснуйтесь, тираны» и «Варшавянка». Кроме того, как мечта, как зов будущего звучит тема трубы из уличной песни демонстрантов в оперетте Свиридова «Огоньки».

Таким образом, сами музыкальные цитаты, помимо заглавий, раскрывают программный замысел и каждой части, и симфонии в целом. Этому способствует не только логика появления цитат, но и их дальнейшее использование в следующих частях симфонии. Но определяют темы-цитаты образно-смысловое содержание тех частей, в которых они экспонируются впервые.

Эти яркие музыкальные «указатели» содержания наряду с темой Дворцовой площади, а также типичными для композитора приемами изображения натиска злых сил настолько определенно раскрывают перипетии социальной трагедии, что симфония может быть уподоблена исторической оратории без слов: темы-символы ведут эпическое повествование и рисуют драматические события.

Двенадцатая симфония «1917 год» (1961) также состоит из четырех частей, имеющих названия: I часть — «Революционный Петроград», II — «Разлив», III — «Аврора», IV — «Заря человечества». В отличие от Одиннадцатой симфонии, здесь нет цитатного материала и имеются только две сквозные темы — монументальная тема эпиграфа, побочная тема I части, воплощающая мечту о свободе.

К произведениям, объединенным темой русской революции, можно отнести и поэму «Казнь Степана Разина» на стихи Е. Евтушенко. В определенном смысле это аналогия Одиннадцатой симфонии. В центре поэмы трагический миг истории — казнь предводителя народного восстания, которая, как и расстрел мирных демонстрантов, рассеивает заблуждения народа относительно заинтересованности царя в его судьбе.

Тема русской революции широко представлена в музыке советского периода, начиная с Шестой симфонии Н.Я. Мясковского (1920). Среди наиболее ярких произведений — оратория «Путь Октября» (1927), один из авторов который был А. Давиденко, оратория Прокофьева «Двадцатилетие Октября» (1936), наконец, хоровая поэма Свиридова «Памяти Сергея Есенина» и его же «Патетическая оратория». Однако вершинным сочинением, воплотившим революционную тему, осталась Одиннадцатая симфония Шостаковича.

Военные симфонии и их завершение

Седьмая симфония и, прежде всего, ее I часть со знаменитым эпизодом «нашествия», пожалуй, самое популярное и изучаемое произведение композитора. Напомним, что Шостакович сначала предполагал дать частям симфонии программные названия: «Война», «Воспоминание», «Родные просторы», «Победа». От чего впоследствии отказался. В газете «Советское искусство» от 9 октября 1941 г. композитор писал следующее: «Экспозиция I части повествует о счастливой мирной жизни людей, уверенных в себе и своем будущем. Это простая, мирная жизнь, какой до войны жили тысячи ленинградских ополченцев, весь город, вся наша страна.

В разработке в мирную жизнь этих людей врывается война. Я не стремлюсь к натуралистическому изображению войны, изображению лязга оружия, разрыва снарядов и т.п.

Я стараюсь передать образ войны эмоционально. Собственно говоря, то, что я называю разработкой, является скорее эпизодом в I части, так как она написана в форме, более всего приближающейся к рондо-сонате.

В репризе возвращаются те же темы, что были в экспозиции. Но здесь они носят совершенно другой характер. Реприза — траурный марш, или, вернее, реквием о жертвах войны. Простые люди чтят память своих героев. Как мне нужны были слова для этого эпизода! Но нигде я их не мог найти. Был момент, когда я сам собирался их писать. Впрочем, теперь я даже рад, что слов нет, потому что это очень осложнило бы партитуру. После реквиема идет еще более трагический эпизод. Я не знаю, как охарактеризовать эту музыку. Может быть, в ней слезы матери или даже чувство, когда скорбь так велика, что слез уже не остается. Эти два лирических фрагмента приводят к заключению I части, к апофеозу жизни, солнца. В самом конце опять возникает отдаленный грохот, напоминающий о том, что война продолжается.

II и III части симфонии не связаны какой-либо программой. Они предназначены, чтобы служить лирической разрядкой. Еще Шекспир учил, что нельзя держать зрителя в состоянии постоянного напряжения. В этом смысле меня всегда восхищала сцена с могильщиками в "Гамлете". II часть симфонии — очень лирическое скерцо. Юмора в ней маловато, но для меня она чем-то связана со скерцо из квинтета. III часть — патетическое адажио, драматический центр произведения».

О финале Шостакович писал: «Я характеризовал бы его одним словом победа. В финале хочется сказать о прекрасной будущей жизни, когда враг будет разбит».

Восьмая симфония составляет с Седьмой дилогию. Их непосредственная связь обнаруживается очевидным сходством начала темы «нашествия» с началом главной темы I части Восьмой симфонии. Из этой же трагический интонации возникает и воинственный образ в разработке. В симфонии господствует позитивный образ начальной темы, которая выступает как музыкально-смысловой эпиграф произведения. Тема эпиграфа, трансформируясь, появляется в кульминационных моментах композиции.

В отличие от драматической Седьмой, Восьмая симфония — эпическая, исполненная трагических раздумий о судьбах человечества, о социальном зле, о смерти и о надеж-

де. Мрачная атмосфера I части сменяется воинственным скерцо (II ч.) и характерным для Шостаковича образом пляски смерти, представленным здесь в жанре токкаты (III ч.). IV часть — пассакалия. Этот жанр, связанный с формой вариаций на остинатный бас, несет смысл роковой неизбежности (вспомним пассакалию в «Катерине Измайловой»). В отличие от Пятой и Седьмой симфоний, здесь нет победного финала. V часть (финал) несет образы детства, светлой надежды на будущее.

Девятая симфония создавалась сразу после войны. По аналогии с Девятой симфонией Бетховена в ней хотели услышать оду победе наподобие хорового гимна Радости. Шостакович, как бы отрицая ожидаемое, обратился к добетховенскому симфонизму. Потребность в наивной жизнерадостности довоенного времени, не омраченной социальной трагедией разгула фашизма, обусловила включение в симфонию соответствующей жанрово-бытовой интонационной сферы. Ее соединение со стилистическими качествами добетховенского симфонизма, так же опиравшегося на бытовую музыку своего времени, — художественная идея Шостаковича. Содержательный смысл этого — обретение потерянного равновесия и обращение к простым радостям жизни, которые были отняты войной.

Девятая симфония и по масштабу (она звучит 22 минуты), и по составу оркестра — камерная. Это единственная мажорная симфония Шостаковича (Ми-бемоль мажор). В ней пять частей. Быстрые и медленные части чередуются наподобие рефренов и эпизодов пятичастного рондо.

Скерцозные быстрые части определяют жанровый облик симфонии. По характеру они напоминают сонатное аллегро и финалы симфоний Гайдна, Моцарта, увертюры Россини. Особенно это относится к I части — главной теме и к III — трехчастному скерцо с тарантеллой (труба) в середине.

Симфония насыщена ритмоинтонациями советской бытовой музыки конца 30-х годов XX в.: уличная песенка в I части (побочная тема), небыстрый галоп и маршеобразная лирическая песня в финале (главная и побочная темы).

Ведущая тема II части симфонии (Moderato, соната без разработки) — русский вальс, данный сквозь призму элегического романса. Эта лиризация и поэтизация танца связаны с традициями русской музыки XIX в. (например, «Средь шумного бала» Чайковского).

Только IV часть (Largo, свободная форма) возвращает нас к трагическим страницам музыки Шостаковича — траурным маршам и скорбным монологам.

Таким образом, в Девятой симфонии синтезируются и обобщаются жанром скерцо моторный тематизм, типичный для венских классиков, и современные бытовые жанры.

Эта симфония по своему жанрово-интонационному содержанию ближе камерным сочинениям Шостаковича, чем его симфониям, среди которых все же есть аналогичная — это трехчастная Шестая (1939). В ее стремительном финале галоп, марш и вальс вовлечены в вихрь беззаботного массового веселья в духе финалов Гайдна, Моцарта и Россини.

В очень немногих трагических страницах партитуры Девятой симфонии возникают связи с симфониями военного времени: скорбный монолог фагота в IV части близок к соло фагота из Седьмой симфонии и английского рожка из Восьмой.

Само насыщение симфонии бытовыми интонациями (здесь в необычной для него трактовке) — типично для Шостаковича.

В русской музыке есть замечательный аналог Девятой симфонии Шестаковича. Это — «Классическая симфония» Прокофьева (1917). В ней композитор противопоставляет рефлексии и нервной неустойчивости, характерной для многих произведений того времени, радостное и гармоническое мироощущение. Прокофьев не соединяет гайдновский тематизм с бытовой музыкой современности, а как бы одевает его в современный наряд: нарушает традиционную ладогармоническую логику неожиданными сдвигами и поворотами, помещает старые интонации в новые тембровые и регистровые условия. Шостакович же принципиально обновляет все интонационное развитие, хотя и возвращается к репризе почти на исходном уровне.

Обращение к музыке «доромантической» эпохи — характерная черта неоклассицизма, ведущая идея которого стремление осознать настоящее в соотнесении с прошлым. В данной симфонии эта идея (наряду с другими) отразилась в попытке композитора вернуться к жизнерадостному цельному мироощущению, не знавшему ни трагического разлада личности и общества, ни социальных катастроф.

Последние симфонии

Тринадцатая симфония для баса, хора басов и оркестра на стихи Е. Евтушенко (1962) не имеет заглавия, нет в ней и «сюжетного» развития идеи, объединяющего цикл. В ней есть сквозное развитие одной темы — темы гражданской нравственности. Гражданская нравственность как средоточие духовной силы и стойкости народа, проходит пять кругов испытаний. Она противостоит расистскому изуверству (I ч. — «Бабий яр»), проходит через все перипетии истории, противопоставляя официальной политике господствующих классов независимое и оптимистическое народное мировоззрение (II ч. — «Юмор»). Она встает из будничного быта героическим подвигом (III ч. — «В магазине»), испытывает все унижения трудного времени (IV ч. — «Страхи») и утверждает себя в самопожертвовании во имя людей, в бескорыстном служении высокой цели (V ч. — «Карьера»).

Избранные стихи Евтушенко, являясь рупором гражданских идей, используют сюжетные моменты лишь в качестве их иллюстраций. Они располагают к симфоническому жанру не только значительностью проблематики, но и самим характером высказывания через поэтические образы-символы, образы-носители идей. Пятичастный вокально-симфонический цикл по драматургической роли его частей может быть уподоблен классическому: за наиболее драматической частью следует могучее рондообразное скерцо, затем подряд две медитативные части — медленная и еще более медленная, наконец, рондообразный финал снова в духе скерцо. Финал жанрово необычен. Рефренная инструментальная тема, отнюдь не основная, а обрамляющая и перемежающая повествование, — не одиозная, не гимническая, а лирическая, скромная и проникновенная, в духе легкого, светлого, прозрачного вальса — выступает как тема нравственной чистоты человека.

Специфичен состав исполнителей симфонии: унисонный хор басов — это усиленный голос солиста, его функция — расстановка смысловых акцентов. Музыкальное же развитие сосредоточено в оркестре. В симфонии нет сквозных тем. Но в финале возрождается основной тематический элемент I части и всплывают интонации других частей.

Прототипом ***Четырнадцатой симфонии*** для сопрано, баса и камерного оркестра с ударными (1969) стали «Песни и пляски смерти» Мусоргского, которые Шостакович инструментовал в 1962 г. Одиннадцать вокальных номеров на стихи разных поэтов объединены темой смерти. В большинстве номеров смерть наступает как следствие социального зла. Не случайно симфония посвящена Б. Бриттену, автору «Военного реквиема», показавшего как буднична, нелепа и безобразна смерть на поле войны чуждой интересам народа.

Стихи первых двух номеров принадлежат испанскому поэту Федерико Гарсиа Лорке (1898–1936).

1. «De profundis» («Сто горячо влюбленных сном вековым уснули...») — медитативный монолог баса.

2. «Малагенья» («Смерть вошла и ушла из таверны...») — пляска смерти, исполняет сопрано.

Стихи следующих шести номеров принадлежат французскому поэту Гийому Аполлинеру (1880–1918).

3. «Лорелея» («К белокурой колдунье из прирейнского края шли мужчины толпой, от любви умирая...») — драматическая баллада, дуэт-диалог баса и сопрано.

4. «Самоубийца» («Три лилии, лилии три на могиле моей без креста») — медленное ариозо, исполняет сопрано.

5. «На чеку» («В траншее он умрет до наступленья ночи...») — бодрый маршик с «кукольными» ударными, исполняет сопрано.

6. «Мадам, посмотрите!» — медленный дуэт баса и сопрано декламационного характера.

7. «В тюрьме Сайте» («Меня раздели догола, когда ввели в тюрьму...») — медитативный монолог баса.

8. «Ответ запорожских казаков Константинопольскому султану» — энергичное Аллегро, исполняет бас.

9. «О, Дельвиг, Дельвиг» (стихи Вильгельма Кюхельбекера, 1797–1846) — застольная песня пушкинской эпохи, исполняет бас.

Последние два стихотворения принадлежат немецкому поэту Райнеру Марии Рильке (1875–1926).

10. «Смерть поэта» («Поэт был мертв. Лицо его, храня все ту же бледность, что-то отвергало...») — исполняет сопрано.

11. «Заключение» («Всевластна смерть...») — дуэт-резюме.

Образ всевластной смерти складывается как мозаичный портрет из жанрово-контрастных эпизодов. Так, после на-

чального медитативного ариозо-монолога, названного «De profundis» (начальные слова заупокойной молитвы), следует песня-пляска смерти. Для нее особенно характерен средний «испанский» раздел; в репризе же появляются кастаньеты, звучание которых заставляет вспомнить средневековые рисунки танцующих скелетов. Затем драматическая баллада. Жанровый контраст оттеняется чередованием солирующих голосов — баса, сопрано и их дуэта-диалога.

Первые семь номеров трагического содержания: это уже погибшие молодые патриоты (№ 1) и разгул смерти во франкистской Испании (№ 2), жертва инквизиции (№ 3) и самоубийца (№ 4), смерть в траншее солдата-марионетки (№ 5) и женщина, у которой смерть отняла любимого (№ 6), наконец, страдания заживо погребенного в тюрьме (№ 7). Номера 8 и 9 контрастны утверждением жизни в ее тоже контрастных проявлениях: это грубое глумление воинственно настроенных запорожцев (№ 8) и высокая духовность — гимн бессмертию «и смелых вдохновенных дел, и сладостного песнопенья» (№ 9). Два последних номера возвращают трагическую тему, которая углубляется и содержанием самих стихов, и предшествующей светлой гимнической кульминацией, напоминающей застольную песню времен Пушкина. № 10 — о возвращении миру его отражения, которым была душа умершего поэта. Заключительный номер — обобщающий образ всевластной смерти, неизбежной развязки каждой человеческой жизни.

Симфония начинается темой скрипки, которая, являясь рефреном первого номера, встречается в четвертом и начинает предпоследний номер, знаменуя возвращение и утверждение трагической образности. Интонационным импульсом этой главной темы симфонии выступает знаменитая секвенция «Dies irae». Однако мягкий элегический характер темы, ее звучание у высоко «поющей» скрипки создают образ лирического плана. Вообще, несмотря на наличие таких номеров, как «Начеку» (№ 5) с рефреном военного маршика у ксилофона или «Ответ запорожских казаков Константинопольскому султану» (№ 8), в котором оркестр имитирует хор запорожцев, бранящих султана, общий строй симфонии лирический: человек наедине с мыслью о смерти, отвергающий ее как следствие какого-либо насилия и принимающий как необходимость жизни, ее постоянного обновления.

Первые два номера — внутренне контрастная экспозиция симфонии. Выше говорилось о противопоставлении философски обобщенного образа смерти первого медитативного ариозо и жанрово-конкретного, почти зримого образа «Малагеньи». Третий номер — драматический центр симфонии, внутренне контрастный, соответствующий разработке сонатной части цикла. Остроэкспрессивное начало партии баса — повествователя и Епископа, противопоставлено ариозным эпизодам сопрано — Лорелеи. Идеально-прекрасный образ героини немецкой легенды и гейневских стихов, как и иные романтические образы любви, создан в музыке Ф. Листом (его песни «Лорелея», «Когда я сплю», «Люби, пока дано любить»). Интонации Листа как музыкальные знаки этой образности «всплывают» в партии Лорелеи. Оркестровые интерлюдии делят балладу на четыре раздела. Первый — экспрессивный диалог скороговоркой Епископа и Лорелеи. Второй раздел состоит из ариозно-декламационного монолога Лорелеи и призыва Епископа увести ее в монастырь. В третьем разделе за повествовательным началом следует ариозо Лорелеи («На скале той высокой дайте мне постоять») и драматическая кульминация (возгласы стражников «Лорелея, назад!»). Четвертый раздел — ариозо Лорелеи, в котором интонации Листа проясняются, как бы вознося этот образ вечно прекрасного над напряженной и жестокой мирской суетой.

Пятнадцатая симфония (1971) — инструментальный четырехчастный цикл, в котором не очень быстрые (Allegretto) нечетные части чередуются с медленными (Adagio) — четными. Пятнадцатая симфония как бы укрупняет и обобщает образное содержание Четырнадцатой. Если в большинстве эпизодов последней смерть предстает в том или ином социальном обличии, как присвоение одними людьми противоестественного права распоряжаться жизнью других, то в Пятнадцатой человек представлен на пороге неизбежного конца.

Антитеза жизни и смерти воплощена в темах-цитатах. Шостакович счел необходимым выйти за рамки своего стиля, чтобы показать эту антитезу через художественные миры двух противоположных по ощущению и осмыслению бытия композиторов — Россини и Вагнера. Музыка Россини (Шостакович использует в качестве ее «представителя» главную тему из увертюры к опере «Вильгельм Телль») олицетворяет радость бытия, тягу к здоровому веселью, брызжущую как

шампанское энергию жизни, ощущение ее как праздника. Музыка Вагнера, отягощенная сложной философской концепцией мира, символизирует здесь идею трагического рока. Шостакович воспользовался именно темой судьбы, появившейся в «Валькирии» — второй опере «Кольца Нибелунгов». Постепенно наращиваясь новыми мотивами в следующих операх тетралогии, тема судьбы превращается в тему гибели героя и богов.

Тема Россини (как и тематизм, олицетворяющий механические игрушки и марионетки, который часто связывают с образами детства) звучит в I части симфонии, противопоставляясь главной теме.

Тема Вагнера открывает финал. Ей контрастирует элегическая тема скрипки, близкая теме Четырнадцатой симфонии, но без «инфернальной» исходной интонации. Это тема человека, его трепетной и смертной души. В своем развитии она постоянно наталкивается на тему Вагнера, которая прерывает ее. В финале же (в разработке) появляется еще одна тема, близкая автоцитате. Она представляет собой как бы скелет (pizzicato низких струнных) темы нашествия из Седьмой симфонии и воплощает образ смерти.

Над всем царит тема каданса (короткий каденционный оборот) как символа неизбежного конца. Она начинает симфонию, господствует в первой части, и ее отголосок звучит в завершающих тактах финала.

В симфонии представлены многие жанры, связанные трагическим началом. Это траурный хорал меди, скорбные медитативные монологи струнных, поступь траурного марша (II ч.), жуткая пляска смерти (скерцо III ч.), элегическая лирика и механически повторяющийся симметричный мотив нашествия (финал). Конец симфонии — истаивание жизни: мерцание тем и интонаций предыдущих частей, музыка ударов слабеющего пульса и тиканья часов, уносящих последние мгновения жизни.

Если в Четырнадцатой симфонии Шостакович вспоминает о бессмертии «смелых вдохновленных дел и сладостного песнопения», то в Пятнадцатой этого светлого пятна нет. Ставя человека перед фактом неизбежного конца, композитор заставляет осмыслить и оценить свою жизнь, приобщить ее своими деяниями к бессмертной жизни человечества.

Итак, трансформация жанра симфонии у Шостаковича — следствие его стремления к конкретизации идейно-образного

содержания, в котором образы добра и зла обретают плоть социальных явлений. Сам композитор говорил, что у него всегда программа предшествовала сочинению музыки. Эта конкретность художественного замысла и требовала каждый раз нового подхода к трактовке симфонического жанра.

Поэма «Казнь Степана Разина»

(для баса, хора и оркестра на стихи Е. Евтушенко)

Поэма создана композитором в 1964 г. В соответствии с поэтической основой произведения в нем можно выделить следующие разделы: инструментальное вступление (до ц. 2) и заключение (от ц. 60); огромный вступительный раздел в куплетно-вариационной форме со своим инструментальным заключением (ц. 15–16); начальный эпизод основной части —размышление Степана перед казнью (со слов «он молчал» до Адажио ц. 53); второй эпизод — подготовка казни (со слов «Над Москвой колокола гудут» до ц. 53); третий эпизод — собственно казнь (со слов «Покатилась голова» до ц. 43); четвертый эпизод — скоморохи (ц. 48–51); пятый эпизод — реакция народа на казнь (со слов «Но застыла площадь Красная» до трехкратного удара колоколов — начала ц. 55); шестой эпизод — фантастический — хохочущая голова казненного (ц. 55–59).

В основе произведения Шостаковича тема, которая сочетает в себе былинно-повествовательное начало с могучей энергией движения — она как бы приплясывает. Ее ритм близок известной былине о Вольге и Микуле («Жил Святослав девяносто лет») и плясовой теме русского войска в «Ледовом побоище» из «Александра Невского» Прокофьева. Вспомним, что и Мусоргский в «Борисе Годунове» воплотил силу и удаль русского народа в плясовой теме («Ой ты, сила-силушка»). На главной теме вступления с акцентом на ее «приплясывающее» начало строится куплетно-вариационная форма вступительной части (солист и хор). Смысл этой части — разжигание в народе низменных страстей. Казнь официально представлена как зрелище, празднование победы над врагом. Вор и царь, боярин с боярчоночком и купец, скоморохи и ярыжка-плут, святые старцы и срамные девки — все съезжаются на Красную площадь. В каждом следующем куплете напряженность ожидания и любо-

пытства возрастает — хор включает все более напряженный регистр: предвкушая захватывающее зрелище, народ стонет от восторга — хоровое глиссандо. Последний куплет несколько контрастирует предыдущим. Разнузданный припляс исчезает — хор провозглашает о въезде «на расхристанной телеге» Разина. Возвращается музыка инструментального вступления.

«Былинный» вариант главной темы появляется во 2-м эпизоде основной части («Над Москвой колокола гудут») и 5-м («Но застыла площадь Красная»). Новый вариант этой оркестровой темы в смысловой кульминации в 3-м эпизоде, в момент оценки хором дела Разина (возгласы «Не зазря!»). Наконец, в миг высшего напряжения после скандирования хоровым унисоном «Над царем захохотала голова» вместе с репризой исходного варианта темы в оркестре появляется хоровой вариант этой темы, звучащий как грозный воинственный клич. Таков путь симфонического развития исходной темы, воплощающей основную идею поэмы.

Антитеза темы народа и ее героя, тема ярко изобразительная — бичи палачей. Это один из лейттембров оркестра — flagello (бич). В 1-м эпизоде основной части эта тема служит внешним фоном внутреннего размышления героя. В эпизоде самой казни (3-м в основной части) бичи превращаются в удары топора палача, четвертующего Разина.

Казнь в музыкальном изображении Шостаковича срывает праздничную маску с этого события. Страшный «шум» включившейся машины уничтожения (типичные для музыки композитора приемы изображения казней, расстрелов, надвигающейся военной техники) сменяется скерцозным эпизодом. Купленные скоморохи приглашают народ плясать под «дудочку» царской указки: одиноко и жалко звучат тенорочки («Что, народ, стоишь, не празднуя?») и кларнет-пикколо с тамбурином. И вновь контраст — жуткая тишина потрясенной Красной площади. Наконец, чтобы передать сверхнапряжение, свершается выход за пределы реального: возникает эпизод с хохочущей головой.

Идея единения героя и народа во многом показана через распределение поэтического текста и музыкального тематизма между солистом и хором. В своем монологе-размышлении Разин проходит различные ступени душевного потрясения. Он переживает непостижимое злорадство зевак («Вы всегда плюете,

люди, в тех, кто хочет вам добра»), наигранное возмущение дьяка («Супротив народа вздумал?») и, наконец, увидав, как «прорастают лица грозно у безликих на лице», успокаивается, что гибнет «не зазря». И все эти узловые моменты раздумий, сомнений и обретения уверенности, словно голосом совести народной, повторены и усилены звучанием хора.

В музыке Шостаковича обнажена и представлена на уровне симфонической народно-музыкальной драмы заложенная в стихах Евтушенко встречная драматургия. Вступительная часть — праздник, но он безотрадно страшен. Основная часть — казнь, но она становится убедительным моральным катарсисом. Идейный итог утверждается опровержением итога сюжетного.

Задания для закрепления темы

1. Характеристика творчества[1]

Ответить на вопросы, раскрывающие характеристику творчества композитора, сравнивая Шостаковича с Прокофьевым.

2. Особенности творческого пути

3. Ведущие жанры творчества

Оперы, симфонии, поэма «Казнь Степана Разина».

4. Специальный вопрос. Скерцозная сфера как одна из главных у Шостаковича и Прокофьева. Как различается их образное содержание (показать на конкретных примерах).

5. Характеристика отдельного сочинения

Опера «Катерина Измайлова», Вторая, Одиннадцатая и Пятнадцатая симфонии, «Казнь Степана Разина».

6. Анализ музыкальных примеров

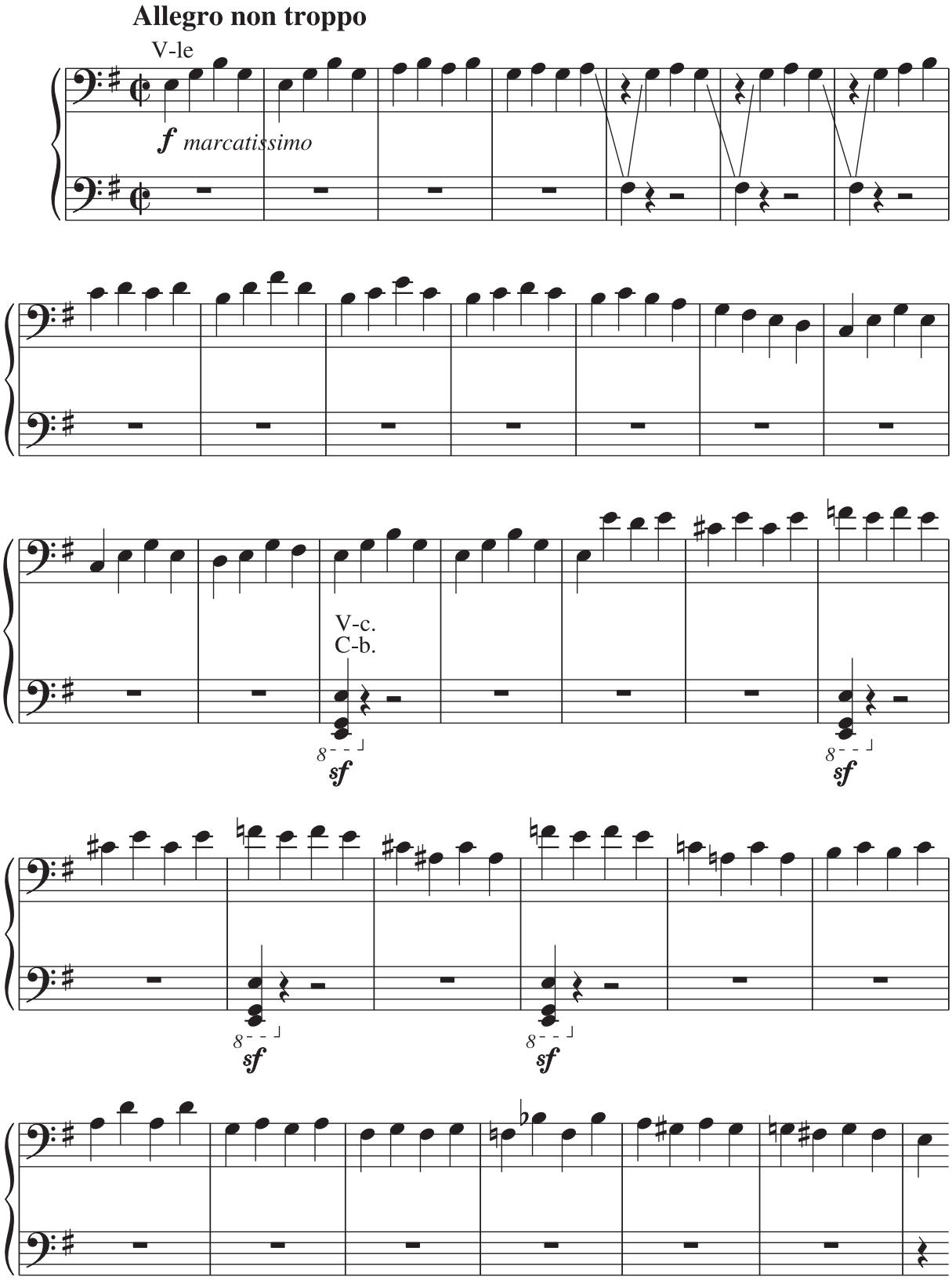
Проанализировать Марш До мажор. Его отличие от Марша Прокофьева (трактовка жанра, характер мелодии и фактуры, особенности гармонии).

Назвать основные выразительные средства эпизода «нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича.

---

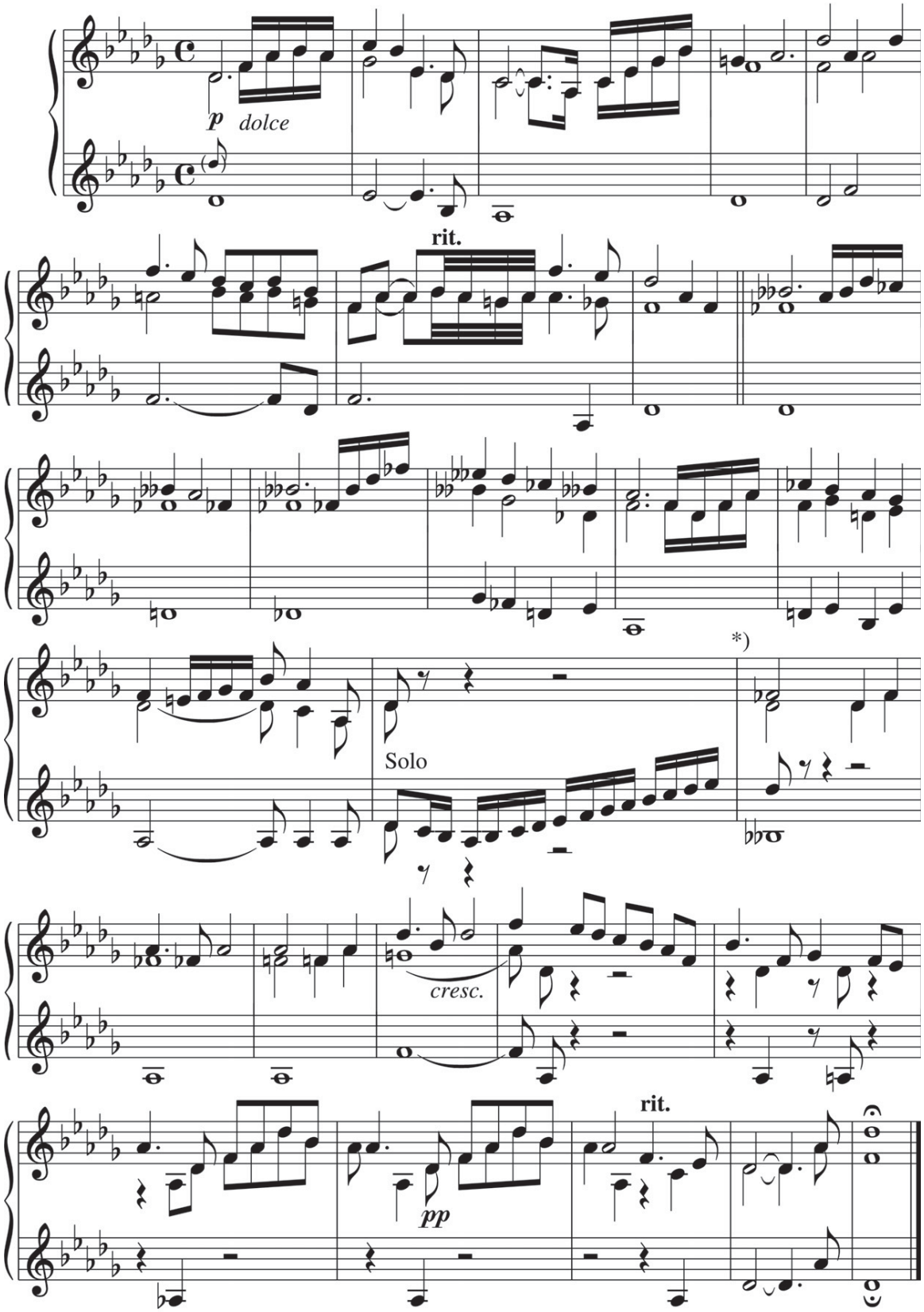
[1] Рассмотреть это и последующие задания по пунктам, имеющимся на с. 44–45.

Симфония № 8
III часть
(начало)



Вокализ
на тему романса из музыки к кинофильму «Овод»

Переложение для вокального ансамбля Г.С. Алфеевской



* Здесь лучше повторить первые восемь тактов.

ГЕОРГИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ СВИРИДОВ (1915–1998)

Г.В. Свиридов — крупнейший из композиторов XX в., чье творчество наиболее непосредственно связано с основополагающими традициями русской классической музыки, наиболее близко ей.

Характеристика творчества

Диалектика национального и интернационального в искусстве говорит о том, что чем ярче выражено национальное у художника, тем больший вклад в интернациональное достояние искусства он вносит. Музыка Свиридова настолько почвенна, настолько глубоко национальна, что именно этот композитор более других воспринимается (в том числе и за рубежом) как современный носитель традиционной русской музыкальной культуры. Это не случайно. Преемственность национальной традиции — от знаменного распева до Прокофьева — сознательно избранная творческая позиция Свиридова, а сознательная задача творчества — сделать достоянием современности этические и эстетические идеалы русской народной и профессиональной музыкальной культуры.

Тема России и народа определяет содержание творчества Свиридова. Сами средства раскрытия этой темы глубоко национальны: основная жанровая категория музыки композитора — песня. А в песенности — национальные корни русской музыки. Ведь в русском фольклоре кроме камаринской и трепака нет танцевальных жанров, а песенных великое множество — от коротких языческих попевок до неизбывных протяжных лирических, от плача и причета до хлестких частушек, от знаменного распева до революционных гимнов. Жанрово-стилистическое богатство музыки Свиридова обусловлено тем, что он охватывает *все* песенные жанры русской фольклорной и профессиональной традиции,

возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории русской культуры. Как у Пушкина нет противопоставления народного языка литературному, так и у Свиридова сочинения фольклорного плана близки произведениям, не использующим фольклорные истоки.

Песня требует слова, и Свиридов обращается к поэтам, чей вещий голос — эхо голоса народа. Пушкин и Есенин, Бернс и Исаакян, Блок и Маяковский, Твардовский и Пастернак — любимые поэты композитора.

В окружении композиторов, стремящихся к активному обогащению своей национальной традиции художественными достижениями современной музыки разных стран, Свиридов с его традиционализмом выступает как носитель «охранительной» тенденции в русском искусстве. Камерно-вокальные и хоровые циклы на стихи одного поэта — ведущие жанры творчества композитора.

Песни на стихи Р. Бернса

Для баса с фортепиано (1955)

Из стихов шотландского поэта Р. Бернса в русском переводе С. Маршака композитор избрал девять: 1. «Осень» (у Маршака — «Давно ли цвел зеленый дол»). 2. «Возвращение солдата». 3. «Джон Андерсен». 4. «Робин». 5. «Горский парень». 6. «Финдлей». 7. «Всю землю тьмой заволокло». 8. «Прощай». 9. «Честная бедность».

В этих стихах воспеваются преданность родине («Возвращение солдата», «Горский парень»), верность в дружбе и любви («Джон Андерсен», «Возвращение солдата», «Прощай»), ум, честь, трудолюбие, талант («Робин», «Честная бедность»), мечта о братстве всех людей («Честная бедность»). В цикл входят стихи об осени человеческой жизни и безвозвратности ушедшей весны («Осень»), любовная лирика в народном духе («Финдлей»), традиционная застольная («Всю землю тьмой заволокло»).

Большинство песен написано в куплетно-вариантной форме. Композитор как бы расширяет содержание стихов, укрупняя те или иные образы, акцентируя отдельные мысли. Некоторые изменения вносятся в сам поэтический текст (например, его расширение в № 1 и 7). Некоторым песням

свойственна усложненная куплетно-вариантная форма: многоплановость внутренней структуры куплета (№ 1), необычное размещение цезур (№ 2), сквозная строфическая музыкальная форма (№ 6), обновление и укрупнение последнего куплета (№ 9).

Ведущий жанр цикла — песня-гимн, в которой прославляются весна и молодость, дружба и любовь, верность и неколебимость, честная бедность и братство людей. Существенное место в цикле занимает декламационное начало, особенно в медитативных разделах песен (№ 1, 3, 5, 6, 7), в любовном диалоге (№ 6). Двум песням (№ 2, 4) свойственна моторика, энергия движения.

Основной композиционный принцип цикла — контраст. Медленные песни медитативного или эпического характера (№ 1, 3) чередуются с быстрыми, энергичными (№ 2, 4). Эпическая кульминация цикла — «Горский парень» (№ 5), где представлен богатырский образ национального героя, идущего в бой за свободу и народ. Главным достоинством героя является неколебимость («Легче солнце сдвинуть вспять, чем тебя поколебать» — резюмирует мощное «угловатое» движение унисонов). Диалог любовников «Финдлей» (№ 6) — единственная в цикле драматическая сценка — глубочайший контраст не только предшествующей, но и последующей песне. В застольной (№ 7, «Всю землю тьмой заволокло») слышится богатырская мощь песни Варлаама из оперы «Борис Годунов» Мусоргского, готовая «расходиться-разгуляться». Два гимна — верности (№ 8) и честной бедности (№ 9) — завершают цикл, провозглашая любовь и братство честных людей.

Все стихи, избранные Свиридовым, — ямбические, за исключением «Горского парня» (хорей). В «Осени», «Прощай» и песне «Всю землю тьмой заволокло» ямб кладется на трехдольность, что снимает маршевость и придает песням эпический характер. Жанр гимна подчеркивается типичной для него восходящей ямбической квартой, которая становится своего рода лейтинтонацией цикла: № 1 («Но снова май»), № 2, 4, 8, 9; в № 3 кварта заполняется поступенным движением.

В мелодиях песен господствуют диатонические обороты. Диатоника Свиридова основана на мажороминоре и включает различные диатонические лады, что обогащает

аккордику. Гармония часто статична и нередко представляет собой последовательность остинатных блоков — повторений одной ритмогармонической фигуры или тянущегося на протяжении нескольких тактов аккорда. Встречается движение унисонами, параллельными созвучиями. Все это — при отсутствии задержаний (ламентозных интонаций) и хроматической вводнотоновости — придает песням Свиридова мужественный, эпический характер.

Цикл Свиридова на стихи Бернса ярко характеризует стиль композитора и представляет собой одно из лучших произведений отечественной камерно-вокальной музыки.

Кантатно-ораториальные сочинения

«Патетическая оратория» (1959)

Текст оратории композитор «смонтировал» из различных произведений Маяковского. Это поэма «Хорошо», «Левый марш», «Наш марш», «Разговор с товарищем Лениным», «Необычайное приключение поэта, случившееся с ним летом на даче». Исполнительский состав следующий: ведущий солист-бас, в эпизоде — меццо-сопрано, смешанный хор 160–200 певцов, оркестр с расширенным составом меди, орган, два рояля.

В оратории семь частей: I — «Марш», II — «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», III — «Героям Перекопской битвы», IV — «Наша земля», V — «Здесь будет город-сад», VI — «Разговор с товарищем Лениным», VII — «Солнце и поэт».

По содержанию части группируются в три раздела: I–III — революция и гражданская война, IV–VI — мирное строительство и сложности социальной жизни, VII — гимн Солнцу и поэту. Формы номеров — куплетно-вариантные, рондообразные, трехчастные. В основе драматургии произведения — сопряжение жанрово контрастных эпизодов: нечетные номера — марш, гимн, баллада и снова гимн; четные — рассказ на фоне молитвы и монологи. Жанровый контраст проникает и вовнутрь номеров: в первом номере

маршу противопоставляется «звездное» адажио (речь идет о Большой медведице), во втором — заупокойная молитва и фанфары (голос грядущего, зов нового мира). Маршевые эпизоды встречаются и в лирическом монологе, и в балладе.

В ораториальном цикле две кульминации: тихая лирическая — «Разговор с товарищем Лениным» (сокровенное обращение к вождю, вера в которого еще не была утрачена) и динамическая — финал «Солнце и поэт».

«Патетическая оратория» первое и в своем роде единственное произведение, в котором найдены музыкальные образы, адекватные поэтическим образам Маяковского.

«Пушкинский венок» (1978)

Избранные для цикла стихи охватывают весь временной диапазон пушкинского творчества — от юношеской «Наташи» (1814) до строф, написанных незадолго до смерти «От меня вечор Леила» (у Свиридова — «Камфара и мускус»). Некоторые из стихотворений уже были положены на музыку: «Мери» Глинкой, «Эхо» Римским-Корсаковым, «Стрекотунья-белобока» — Мусоргским и Шебалиным.

«Пушкинский венок» — венок стихов, «венок песен» (как венок вальсов). Десять необычайно разнообразных по тематике, жанрам, хоровой фактуре номеров «сплетены» вместе. Свиридов определил жанр этого цикла как хоровой концерт. Имеется в виду не связь с русским четырехчастным хоровым концертом XVIII в., а реализация принципа концертности. Это — артистизм, виртуозность, демонстрация мастерства владения формой, открытие новых возможностей инструмента (в данном случае хора).

Концерт написан для хора а капелла за исключением двух центральных номеров на античную тематику, которые служат своего рода интермедией между основными разделами цикла:

1. «Мороз и солнце» — романс в духе русского торжественного канта.

2. «Колечушко-сердечушко» — в духе народной песни с использованием антифонного пения.

3. «Мери» — изысканно тонкая лирика (романс).

4. «Эхо» — кульминация первого раздела цикла; музыкальный эффект эха подчеркивает смысловое значение образа.

5. «Греческий пир» — застольная.

6. «Камфара и мускус» — скерцо.

7. «Зорю бьют» — романс, в котором хор дает гармонический фон басу-солисту, а сопрано имитирует звуки трубы, играющей зорю.

8. «Наташа» — романс в духе «Венецианской ночи» Глинки.

9. «Восстань, боязливый» — кульминация раздела, редкий для Свиридова пример имитационной полифонии.

10. «Стрекотунья-белобока» — стремительное скерцо-финал; хор, сопровождающий солистку, имитирует игру на щипковых инструментах.

Хоровая фактура в большинстве номеров — единый слоговой ансамбль (№ 1, 3, 5, 6, 8): при этом звучание всего хора и отдельных партий часто чередуется. Широко используются солирующие голоса: сопрано во 2, 4, 7, 9 и 10-м номерах, бас — в 7-м, меццо-сопрано — в 9-м.

Интонации восходящей и нисходящей кварт объединяют большинство номеров цикла. Преобладает светлое, мажорное звучание.

Особенности музыкального воплощения поэзии Есенина, Маяковского, Пушкина[1]

Самое замечательное творческое достижение Свиридова состоит в том, что он сумел воплотить в музыке то индивидуально-неповторимое ви́дение мира, которое характеризует поэзию каждого из авторов. Из бездонного кладезя русской песенности композитор каждый раз выбирает те жанры, которые более всего соответствуют образному строю данного поэта. «Набор» жанровых интонаций обобщается жанром произведения в целом, который в наибольшей степени соответствует основному образному содержанию поэзии того или иного автора. Иллюстрацией этому служат три наиболее значительных сочинения Свиридова — хоровая поэма «Памя-

[1] Из триады самых известных хоровых циклов Свиридова в учебной и музыковедческой литературе наиболее полно представлена поэма «Памяти Сергея Есенина», что послужило основанием не рассматривать ее отдельно, а сразу дать в сравнении с другими циклами.

ти Сергея Есенина», «Патетическая оратория» на стихи Маяковского и хоровой концерт «Пушкинский венок».

Есенин — лирик. Повествование лирического героя определило поэмный жанр цикла.

Маяковский — глашатай революции, страстный оратор. Этому и соответствует жанр оратории, причем патетической — страстной.

Натуру Пушкина отличает высочайший артистизм. С этим связан жанр виртуозного хорового концерта.

Есенин — певец старой России, ее деревни, природы. Русская протяжная заунывная песенность, преломленная сквозь призму романса, — ведущая интонация. Разумеется, жанровое содержание музыки поэмы чрезвычайно богато и соответствует огромному диапазону ее образного содержания, но при этом и строго ограничено: там, где речь идет о гражданской войне и революции (№ 7, 8, 10), звучат не марши и гимны, как в произведении на стихи Маяковского, а частушки и колокольные звоны.

В поэме «Памяти Сергея Есенина» колокольные звучания и разные звончатые элементы являются ведущим жанрово-интонационным комплексом и выступают как символ есенинской Руси в музыке. Монастырский колокольный звон, оглашающий бескрайние просторы, бубенцы саней и «стозвон сосняка»; звяканье кандалов и нежный звенящий звук загорающихся цветков папоротника, тревожный набат и веселые гармошечные колокольца, похоронные удары последнего «двенадцатого часа» и финальный «вселенский перезвон», возвещающий конец старого мира. Здесь Свиридов выступает преемником русской музыкальной традиции претворения колокольности, тесно связанной с социальной жизнью народа. Этой традиции следуют Глинка и Мусоргский, Римский-Корсаков и Чайковский, Рахманинов и Стравинский, позднее Щедрин.

Диатонический минор — определяющая ладовая интонация есенинского цикла. В ней обобщаются и заунывность лирической песенности, и трагический смысл колокольных звонов.

Та же тема судьбы поэта в переломную эпоху совершенно иначе раскрывается на основе поэтических образов Маяковского. Огромный исполнительский состав произведения, его особенности (в частности, включение органа), функции

солиста и хора, жанровый облик номеров заставляют вспомнить грандиозные музыкально-поэтические революционные действа, характерные для искусства первого послереволюционного десятилетия.

Солист — не лирический тенор, как это было в есенинском цикле, а могучий бас. Он — и оратор, и запевала, и повествователь. Хор марширует, скандирует текст, поет гимны. Марш, гимн, ораторская риторика — вот что определяет жанрово-интонационный облик произведения. Мажор как символ торжества революции, как свет новой жизни пронизывает все произведение. «Вселенский перезвон» финала «Патетической оратории» возвещает полный надежд солнечный день революционной эры, тогда как звенящее ночное небо финала есенинского цикла («Небо — как колокол, месяц — язык») — символ уходящего в ночь старого уклада жизни.

«Пушкинский венок», включающий стихотворения, относящиеся ко всему временно́му диапазону творчества поэта, касается разных сфер всеобъемлющего мира пушкинской поэзии. Это круговорот жизни от солнечного «Зимнего утра» до «снежного праха» в «Стрекотунье-белобоке». Это и лирика огромного диапазона — от непосредственного ощущения радости бытия («...предадимся бегу...», три чаши «Греческого пира» — во имя граций, краснощекого здоровья, многолетней дружбы) до философского постижения высокой и жертвенной миссии поэта («...тебе ж нет отзыва...», «Восстань, боязливый»).

Бесконечное разнообразие объектов поэтического творчества и ракурсов их освещения одно из проявлений артистизма Пушкина. Артистизм — как радостное созидание, как мастерство, преодолевающее любое сопротивление материала, как игра творца, в которой человек уподобляется богу, — все это получило соответствующее отражение в жанре виртуозного концерта, где каждый номер — демонстрация выразительных и технических возможностей хора, разнообразных художественных средств.

Романс как музыкальный жанр, который раскрывает любую поэтическую тему в личностном, лирическом плане, определяет облик цикла. Господствующая романсовая интонация не исключает, а подразумевает жанровое разнообразие номеров. То романс сочетается с русским торжествен-

ным кантом, то он оборачивается народной лирической песнью, то типично хоровая фактура (единый слоговой ансамбль) сочетается с интонационной гибкостью и тонкой изменчивостью, характерной для сольной лирики, то возникают пространственно-изобразительные эффекты, то неожиданная для Свиридова имитация русской песенной темы заставляет вспомнить знаменитый хоровой концерт Березовского, то виртуознейшее хоровое скерцо проносится стремительным вихрем. Ни в одном из сочинений композитора нет такого разнообразия хоровой фактуры, такого дифференцированного использования отдельных партий и солистов. Отметим и включение «ориентального» инструментального сопровождения там, где в стихах используются античные мотивы, столь близкие Пушкину.

В качестве лейтинтонации в цикле выступает кварта в восходящем и нисходящем движениях. Пушкинский ямб подчеркивается и более широкими восходящими ходами.

Итак, три музыкально-поэтических цикла — три совершенно различных художественных решения. В отличие от других композиторов, нередко прибегающих в таких случаях к жанрово-стилистическому материалу искусства всей европейской традиции, Свиридов достигает этого разнообразия в пределах песенных (в широком смысле слова) жанров, претворяемых в духе русской классической традиции, в духе музыкального фольклора.

«Курские песни» (1963)

Некоторые особенности произведения связаны с фольклорным направлением в музыке. Обращение к фольклорным истокам, их претворение или воссоздание свойственно некоторым композиторам, среди которых Свиридов и Щедрин, Слонимский и Гаврилин, Сидельников и Буцко. В их творчестве наблюдаются разные принципы работы с народным материалом. Одни композиторы стремятся обработать первоисточник так, чтобы он соответствовал нормативам профессиональной музыки — в духе традиций русской классики. Другие пытаются средствами профессиональной музыки воссоздать фольклорный жанр во всей его специфике. К первым относится Свиридов, ко вторым — Щедрин.

Если Щедрин развивает фольклорное направление в духе идей Стравинского, то Свиридов идет в ином направлении, и его «Курские песни» — своего рода «антисвадебка».

Кантата Свиридова создана на основе подлинных народных песен, опубликованных в сборнике «Народные песни Курской области» (М., 1957). Песни собраны экспедицией, возглавленной А.В. Рудневой, в 1954 г. Возникновение этих песен, бытовавших столь недавно, относится к разным временам, но ни одна из них не несет печати XX в.

Не претворение, а цитирование и обработка, смысл которой сближение с профессиональной музыкой классической традиции, — такова установка Свиридова при создании своей композиторской версии «Курских песен». Не преувеличение специфических черт первоисточника с целью их выявления, даже не сохранение, а невилировка. Это нашло выражение в ряде моментов.

Отношение к тексту.

В тексте сняты цепные запевы, сокращено количество куплетов (обычно до трех). При этом текст песен сокращается не механически, а так, чтобы возникла новая целостность. На этой основе обновляется поэтическое содержание, что в некоторых случаях влечет и соответствующую трансформацию музыкального жанра.

Последовательность песен.

Основана на логике, не имеющей отношения к их реальному бытованию, а связанной с музыкальной драматургией цикла. Однако при этом образуется и некая сюжетная линия, раскрывающая судьбу женщины в старой русской деревне (в связи с этим вспомним цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины»).

Жанровая трансформация оригинальных песен.

Так № 2 «Ты воспой, воспой», в оригинале мужская, протяжная (добрый молодец просит отца с матерью и красную девицу выкупить его из темницы) песня стала ликующим гимном весне, неведомым русскому фольклору.

№ 5 «Да купил Ванька себе косу» изначально трудовая покосная песня — «сюжетно» драматизирована, внесением в текст изменений, ускорением темпа и «антифонной» фактурой, что превратило эту песню в подобие народной сценки, содержание которой — осуждение Ваньки, изменившего жене («Ой да, косил Ванька чужую траву, а своя стоит

вянет... Ой да, любил Ванька чужую женку, а своя стоит плачет»).

№ 7 «За рекою за быстрой», женская обрядовая троицкая песня из-за стремительного темпа, особенности инструментовки и расстановки акцентов приобрела характер плясовой.

Задания для закрепления темы

1. Характеристика творчества[1]

Отметить преемственность одной из линий творчества Прокофьева.

2. Ведущие жанры творчества

Показать беспримерное жанровое разнообразие вокальных и хоровых произведений Свиридова, называя сочинение и его жанр.

3. Характеристика отдельного сочинения

Песни на стихи Роберта Бернса, «Пушкинский венок».

Сравнительная характеристика поэмы «Памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории», «Курские песни» и особенности претворения фольклора у Свиридова.

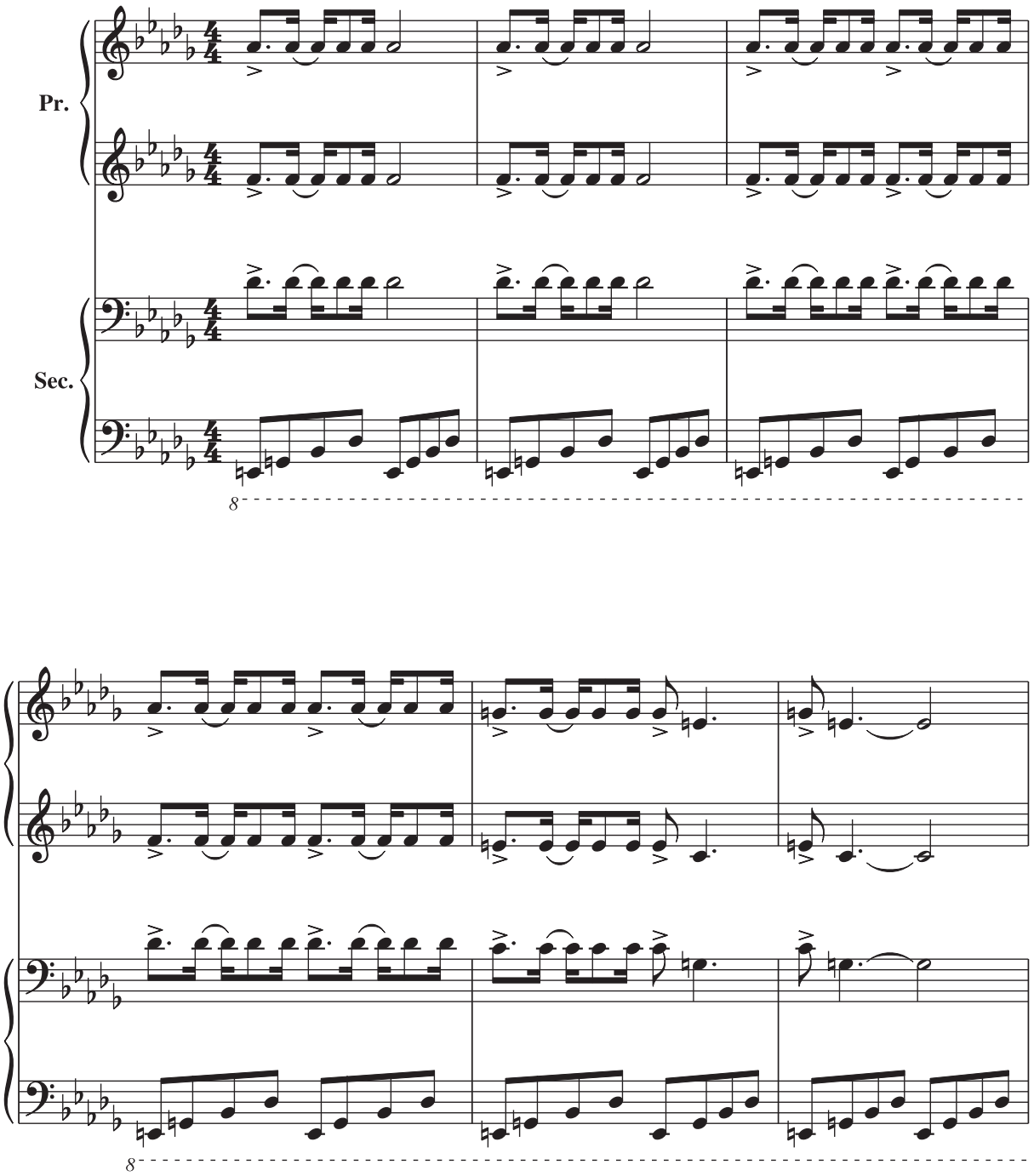
4. Анализ музыкальных примеров

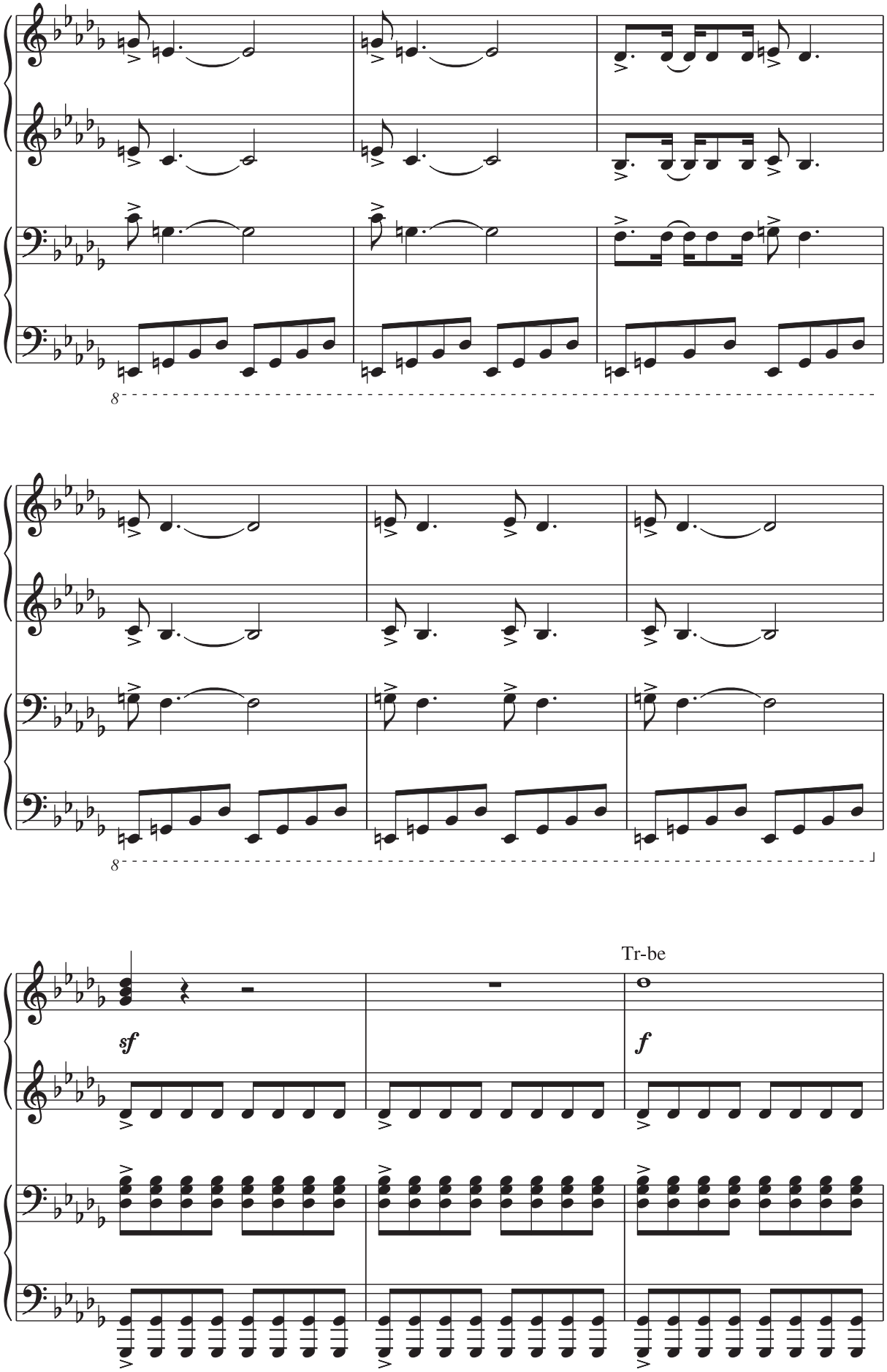
Сравнить интонационно-жанровые особенности и музыкально-образное содержание «Мери» Глинки и Свиридова.

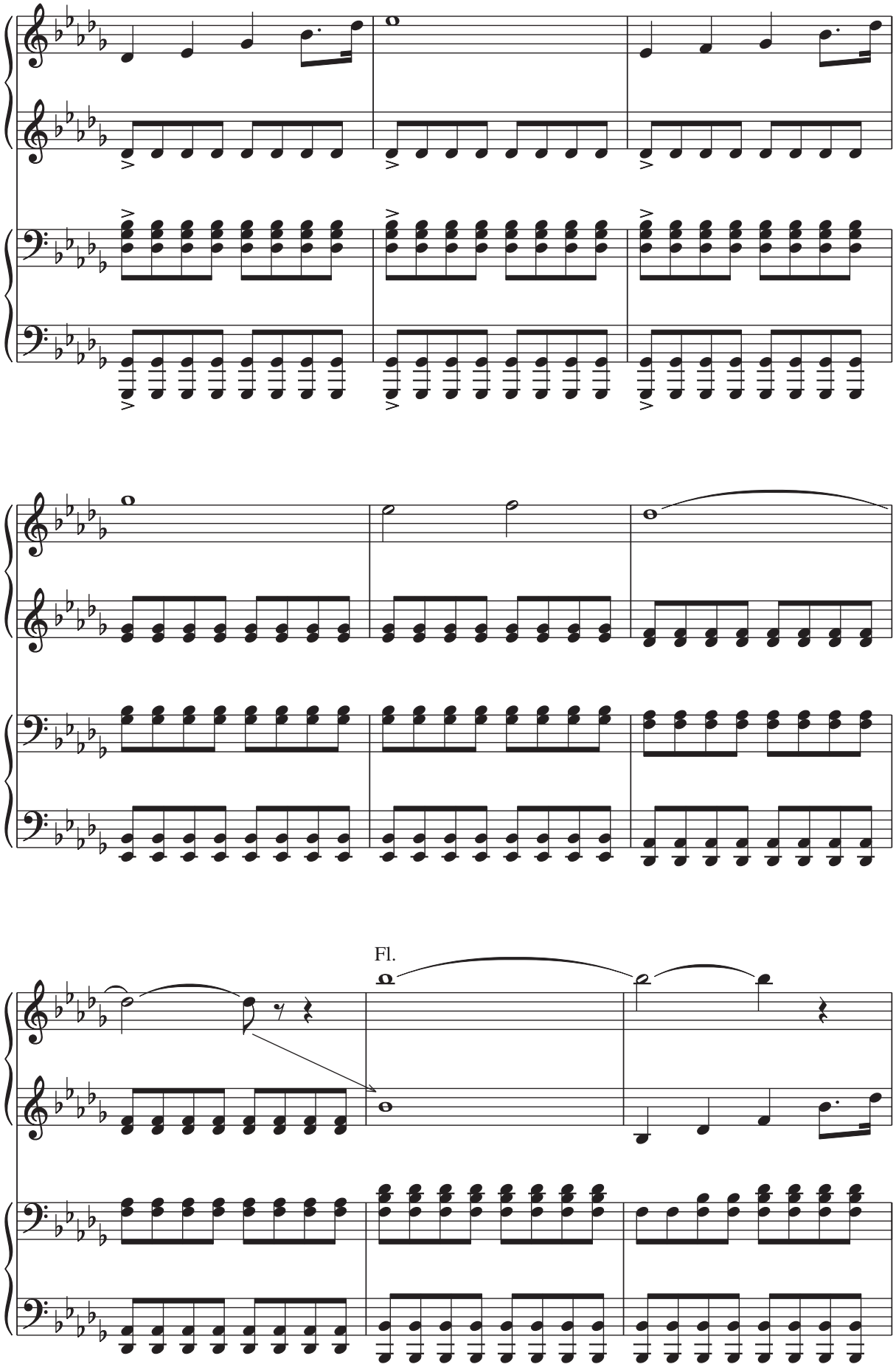
Проанализировать гармонию фрагмента сочинения Свиридова. Например, «Возвращение солдата» из цикла песен на стихи Роберта Бернса или раздел «Мери» («Пушкинский венок») и выписать (или описать) то, что выходит за рамки гармонии XIX в.

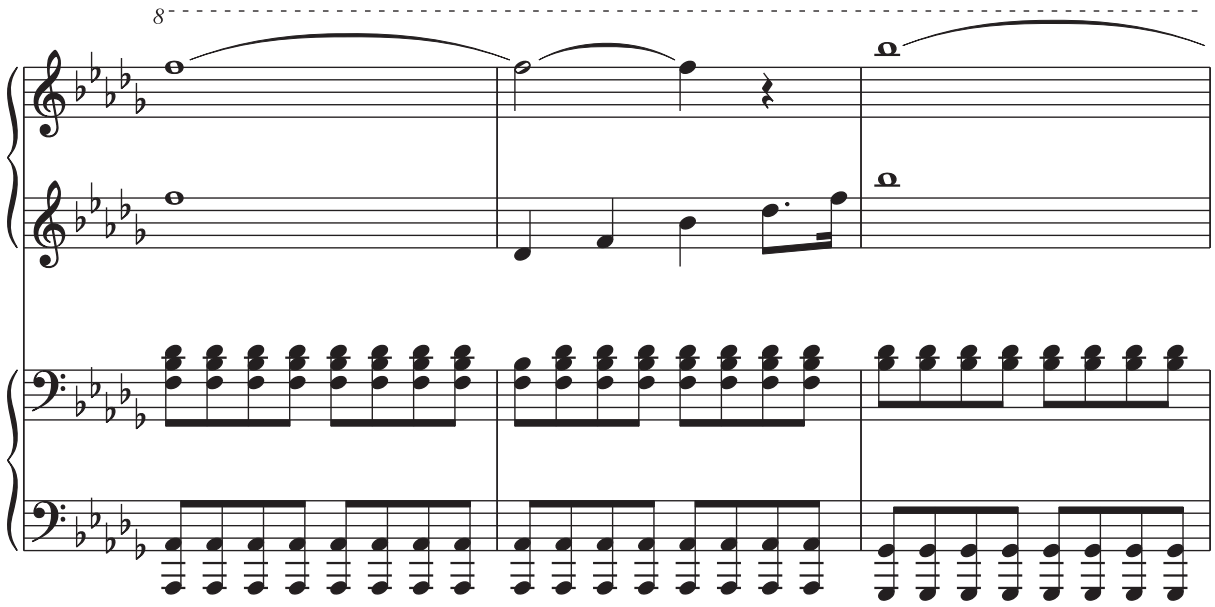
[1] Рассмотреть этот и последующие задания по пунктам, имеющимся в заданиях к первой главе на с. 44–45.

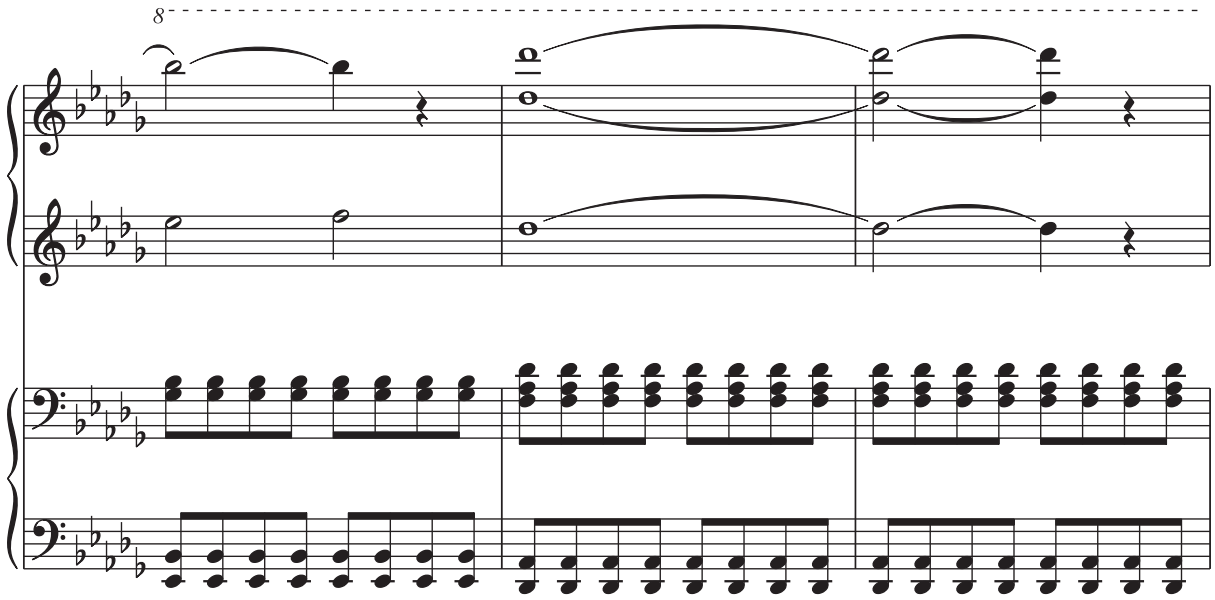
Музыка к кинофильму «Время вперед»
(фрагмент)



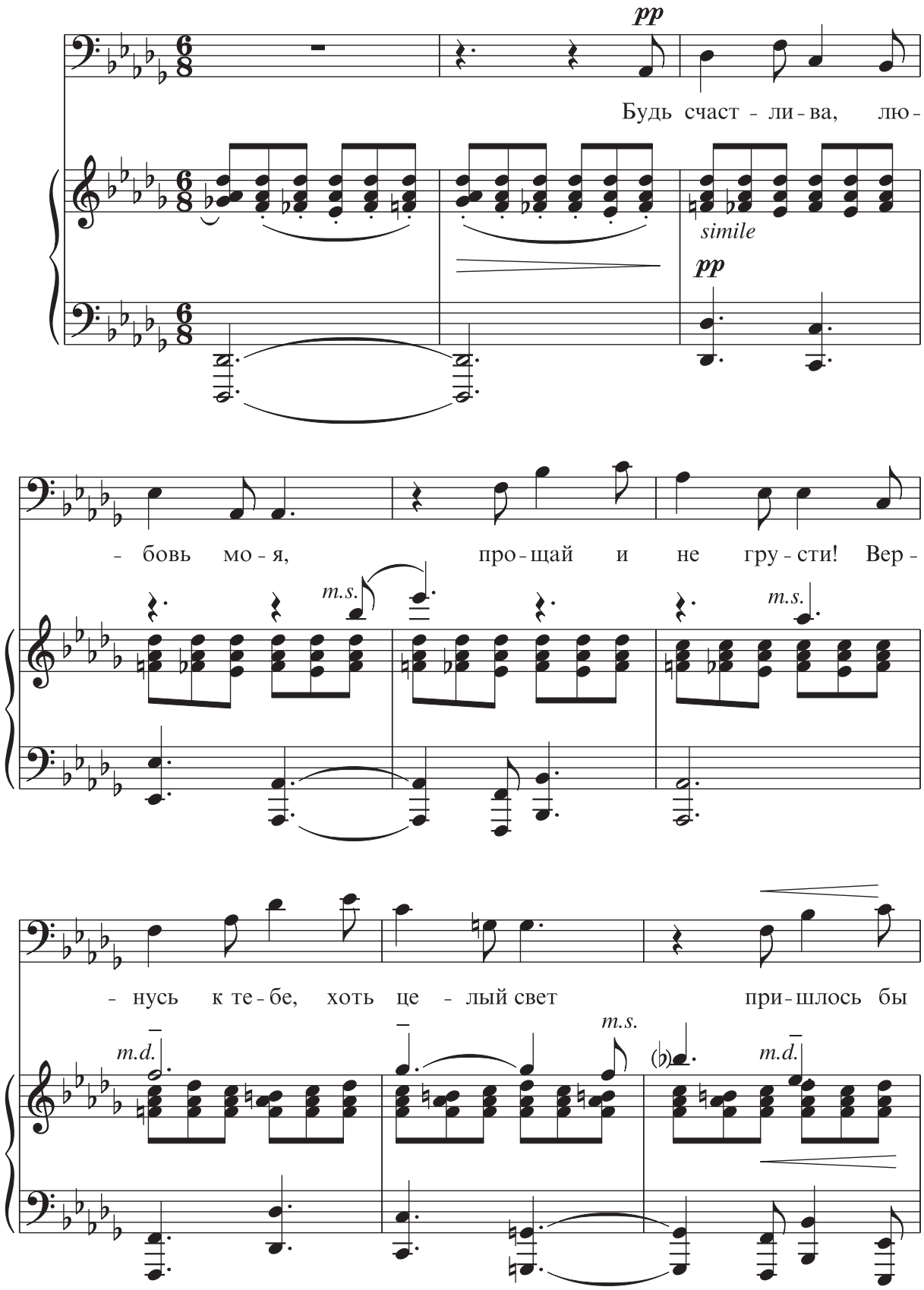

8
8
Tr-be
sf
f

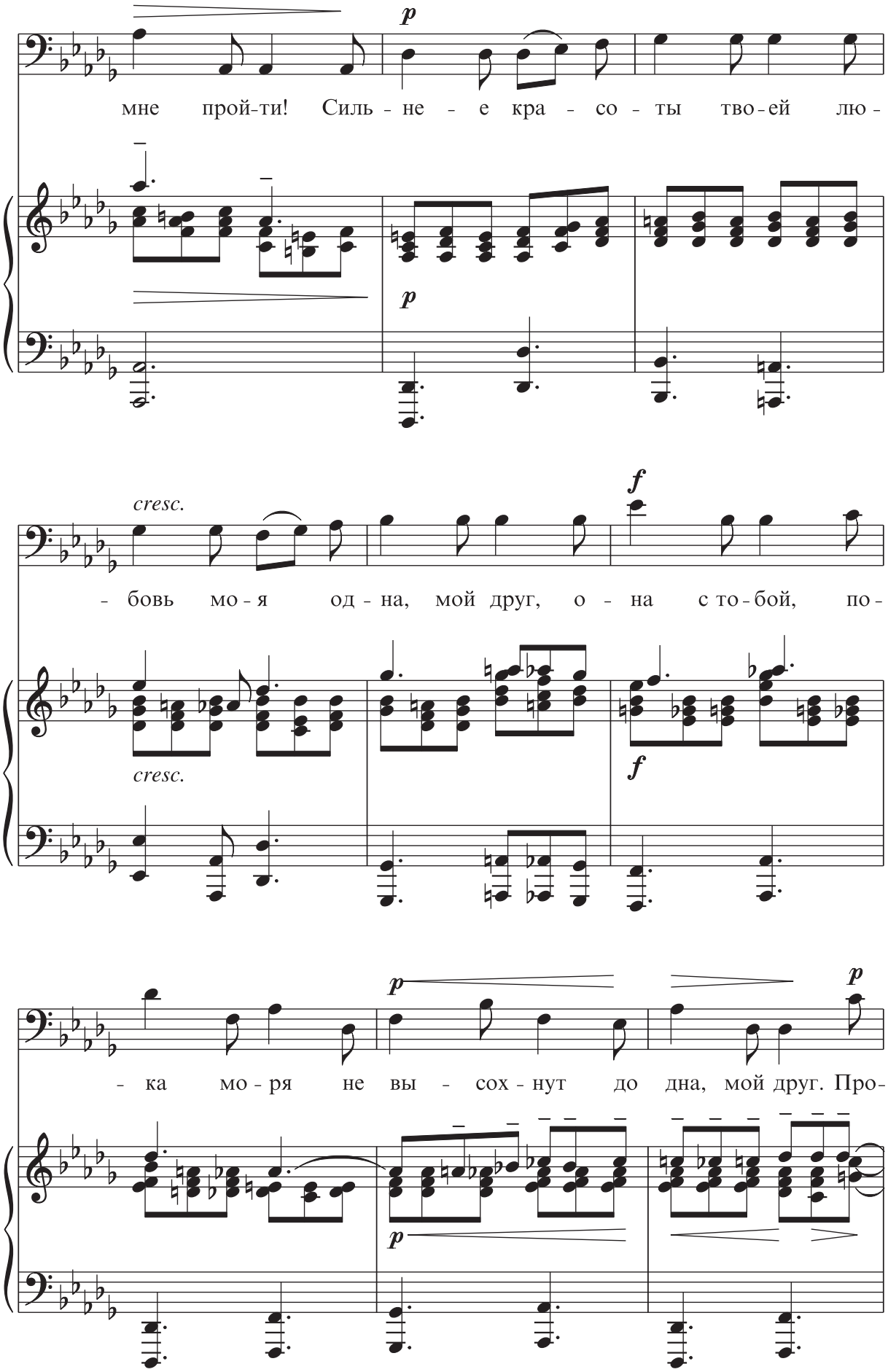

Fl.

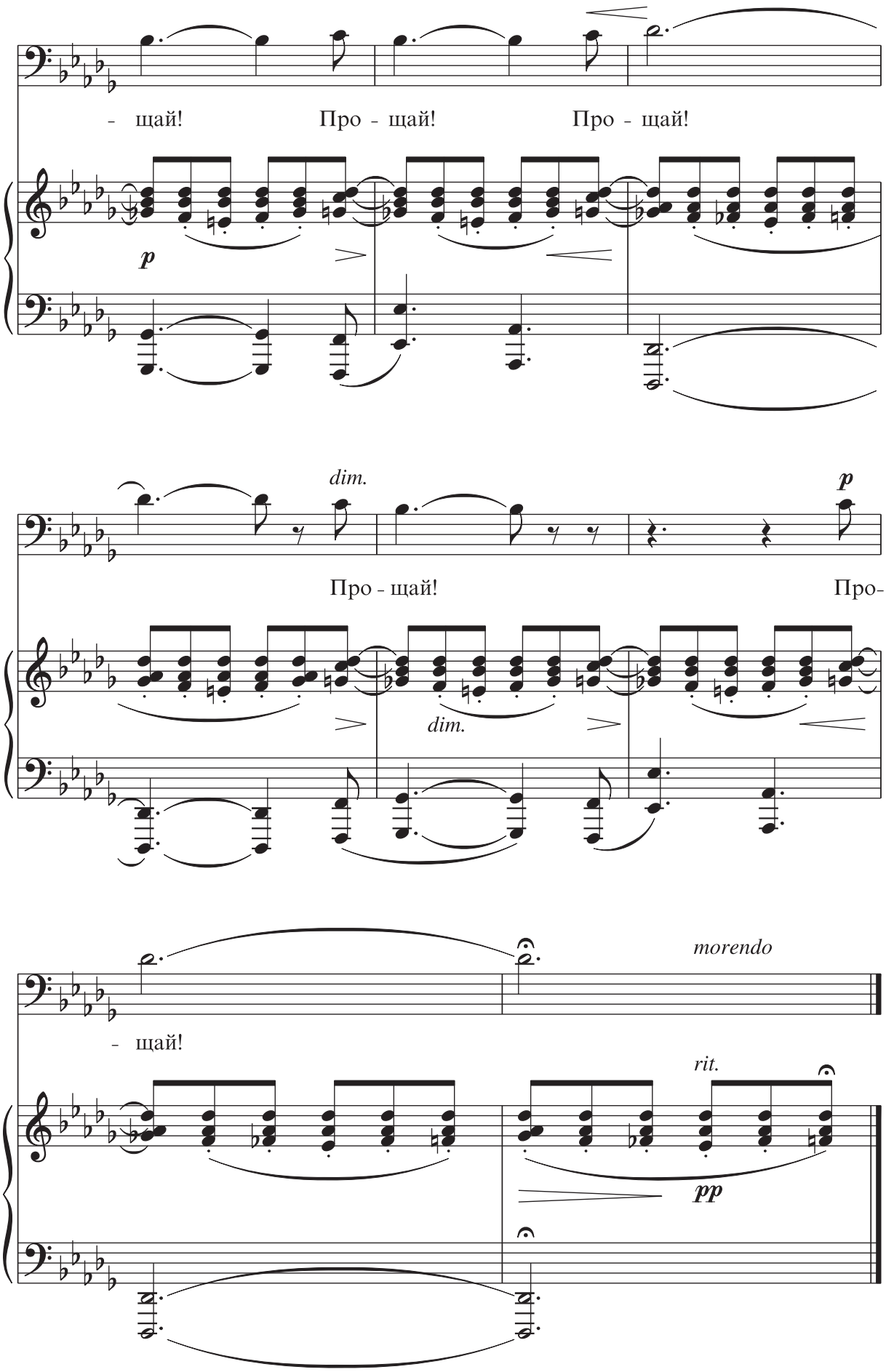

8


8

Прощай
Из цикла песен на стихи Р. Бернса
(3-й куплет)




p
мне прой-ти! Силь - не - е кра - со - ты тво - ей лю -
p
cresc.
f
- бовь мо - я од - на, мой друг, о - на с то - бой, по -
cresc.
f
p
p
- ка мо - ря не вы - сох - нут до дна, мой друг. Про -
p


- щай!
Про - щай!
Про - щай!
p
dim.
p
Про - щай!
Про-
dim.
morendo
- щай!
rit.
pp

АЛЬФРЕД ГАРРИЕВИЧ ШНИТКЕ (1934–1998)

Альфред Гарриевич Шнитке родился в 1934 г. в городе поволжских немцев Энгельсе. Родной язык — немецкий. Любимые писатели Л. Толстой, Ф. Достоевский, Т. Манн, Г. Гессе, Ф. Кафка. Уроки фортепиано брал с 12-ти лет. Окончил в Москве музыкальное училище им. Октябрьской революции (теперь — им. А.Г. Шнитке), Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского по классу композиции Е.К. Голубева (1958) и аспирантуру там же (1961). Преподавал в Московской консерватории (1961–1972). В дальнейшем посвятил себя исключительно композиции. Последние годы жизни провел в Гамбурге.

Шнитке — художник-стоик, чье призвание выше мирской суеты. Человек абсолютной честности, энциклопедических знаний, он никогда не останавливался, не прекращал работы. Это помогло ему остаться творчески активным и верным себе, когда его музыка, как и музыка близких ему по духу коллег (Э. Денисова, С. Губайдулиной), замалчивалась и подвергалась огульной критике с известных идеологических позиций.

Характеристика творчества

А.Г. Шнитке — крупнейший композитор-новатор второй половины XX столетия, выдающийся мастер инструментальной музыки, один из создателей современного музыкального языка.

Проблематика творчества Шнитке — философская и этическая: поиск надличной истины, судьба духовности в прагматичном и техногенном XX в., судьба художественной культуры и ее влияние на людей, отстаивание высоких гуманистических идеалов.

В орбиту творчества Шнитке втянуты музыкальные явления огромного диапазона — и стилистического, и жанрового. Это прежде всего музыка австро-немецкой традиции во всем ее историческом диапазоне — от Шютца и Баха до Веберна и Штокхаузена с опорой на такие имена, как Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер, Брукнер, Малер, Шёнберг, Веберн. С австро-немецкой традицией связано и использование жанровых моделей католической музыки (реквием, месса, страсти).

Приверженность к немецкой культуре и к католической музыке совмещается у Шнитке с глубоким проникновением в сущность русского хорового пения — и древнего знаменного, и торжественного концертного. Композитор создал высочайшие образцы соответствующих жанров.

Другим важнейшим ориентиром Шнитке становится музыка Стравинского — мастера «вариации на стиль», своего рода пересказа чужих, главным образом, доромантических стилей. Глубокое осмысление творчества русского гения стало отправной точкой собственных полистилистических исканий.

В философско-этическом плане музыка Шнитке обнаруживает близость миру нравственных исканий Шостаковича, чье творчество обращено к трагедийным сторонам человеческого бытия.

Свойственная музыке Шнитке устремленность к красоте как к символу истины и страстность высказывания говорят о романтическом начале в его творчестве.

Шнитке — художник, которому подвластны все средства музыкальной выразительности, все тайны современной композиторской техники. Это — последовательная и непоследовательная серийность, сложнейшие ладовые образования, сонористика, алеаторика.

Шнитке — мастер полистилистики. Композитор использует и коллаж, и цитирование, и стилевые аллюзии, сталкивает жанры классической и популярной музыки, музыкальные символы духовности (например, тема-монограмма *BACH*) и банальное. Это отражается и в оркестре, в котором наряду с традиционными для классического состава инструментами представлены, с одной стороны, орган и клавесин, а с другой — электрогитары и фонограмма (например, в эпилоге балета «Пер Гюнт»).

Полистилистика у Шнитке выступает и как конфронтация стилистически разнородных тематических построений (например, «История доктора Иоганна Фауста»), и как стилистически сложный интонационный синтез (Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци).

Соответственно и жанровый диапазон музыки Шнитке велик. Но хотя им написаны масштабные хоровые произведения, балеты, даже оперы, а также музыка к спектаклям и к 60-ти кинофильмам, его главная творческая сфера, как и у Шостаковича, чисто инструментальная музыка — камерные сочинения, концерты, симфонии.

Музыкальный язык Шнитке отличает особая интонационная плотность. Это, в частности, выражается в использовании микроинтервалики, чрезвычайно детализированной полифонической фактуры. С этим же связано и особое пристрастие мастера к струнным инструментам, прежде всего к скрипке.

Композитор использует круг излюбленных интонационных комплексов, среди них особое место принадлежит обертоновому ряду как символу красоты и гармонии, которая правит космосом и которую рано или поздно должен постичь человек.

Камерные сочинения

Камерные сочинения, как и у Шостаковича, — жанр, в котором Шнитке работал постоянно. Это две сонаты для скрипки и фортепиано, инструментальные и вокально-инструментальные ансамбли, фортепианные сочинения. Встречаются ансамбли необычного состава. Таковы, например, Септет, Серенада и Гимны (1-й гимн — виолончель, арфа, литавры; 2-й — виолончель, контрабас; 3-й — виолончель, фагот, клавесин, колокола; 4-й — виолончель, контрабас, фагот, клавесин, арфа, литавры, колокола).

Уже в Серенаде (скрипка, кларнет, контрабас, фортепиано, ударные), сочиненной в 1960 г., отразилось стремление композитора осмыслить жанры прошлого в контексте современности. Одним из наиболее интересных камерных сочинений с точки зрения эволюции композиторского стиля является Вторая соната для скрипки и фортепиано (1968).

Она знаменовала начало полистилистики у Шнитке и в музыке рассматриваемого периода.

Произведение имеет название «quasi una Sonata» (*итал.* — «вроде сонаты»). В этом одночастном сочинении традиционные развернутые сонатные темы заменены лаконичными импульсами (без продолжения и с продолженным развитием), а тонально-тематический контраст — коллажным сопоставлением. В сонате три ведущие интонации. Первая — аккорд соль минор у фортепиано (символ непреклонно-волевой бетховенской темы). Вторая — остродиссонантная музыка скрипки и фортепиано, отвечающая этому аккорду. Третья — гармонизованный хорально мотив *BACH* у фортепиано (символ вечных ценностей). Кроме того, в сонате встречаются стилевые аллюзии музыки Бетховена (из балета «Творения Прометея»), Брамса, Листа.

Эта соната — выход на контрасты, которые способны отразить кричащие противоречия современной жизни.

Инструментальные концерты

Во второй половине XX в. концерт становится ведущим жанром инструментальной музыки, оттеснив на второй план симфонию. Творчество Шнитке и утверждает этот известный тезис (он автор 13-ти концертов для разных составов), и опровергает его (композитором написаны 8 симфоний), и как бы снимает это противоречие — одно из его масштабных оркестровых сочинений совмещает в себе оба эти жанра, являясь одновременно Кончерто гроссо № 4 и Пятой симфонией.

Среди концертов Шнитке четыре скрипичных, три фортепианных (последний — в четыре руки), один альтовый, два виолончельных, один для гобоя, арфы и струнных, пять Кончерто гроссо и один Кончерто гроссо-симфония. Среди последних сочинений — «концерт на троих», посвященный крупнейшим музыкантам современности — Г. Кремеру, Ю. Башмету и М. Ростроповичу.

В этом перечне концертов преобладают скрипичные, тем более, что и три Кончерто гроссо по сути тоже скрипичные. Так, Кончерто № 1 — для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных; № 2 — для скрипки,

виолончели и симфонического оркестра, а № 3 — снова для двух скрипок, а также клавесина, челесты, фортепиано и 14-ти струнных. Пристрастие к скрипке налицо.

Среди названных произведений, пожалуй, самым популярным стал Кончерто гроссо № 1 (1977). Концерт состоит из пяти частей: Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо и Постлюдия. Полистилистика в этом сочинении проявляется на различных уровнях. Название концерта и жанровый облик частей, типы тематизма и фактуры свидетельствуют о традициях барокко. Идея соревнования, заложенная в жанре, реализуется в диалоге стилей. Так, в Рондо звучащая у первой скрипки «барочная» тема рефрена (почти дословная цитата из английской сюиты Баха) размывается у второй скрипки и голосов оркестра, погружаясь в современную интонационную систему, насыщенную хроматикой и микроинтерваликой.

Прелюдия и Постлюдия (ее завершение) — обрамление концерта — исполняются специально подготовленным фортепиано. Из него как бы вынута душа (способность петь), оно глухо пристукивает, как старая музыкальная шкатулка, из которой что-то появляется и куда-то все потом исчезает. Сам композитор связывает эту музыку с образом часов, бездушного хода времени.

Кульминация цикла, к которой как к цели движутся предшествующие части, — Рондо, в котором обрело себя мелодическое начало. Один из эпизодов Рондо — изящное старомодное танго, втянувшее в себя интонации «барочного» рефрена. Танго — излюбленный среди «обиходных» жанр Шнитке. Назовем в качестве примера пьесу для ансамбля «Полифоническое танго» (1979) и развернутое соло Мефистофеля — № 7 из кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (1983).

«Барочная» тема рефрена трактуется Шнитке как исполненный экспрессии порыв. В этом проявляется еще одно стилевое измерение концерта — романтическое.

Симфонии

Шнитке — автор восьми симфоний.

Первая симфония (1972 г., исполнена в 1974 г.) создавалась параллельно с музыкой к последнему кинофильму

М. Ромма «И все-таки я верю» («Мир сегодня»). Хроникальные кадры этого фильма показывают эпизоды войны во Вьетнаме и голод, экологические кризисы и наркоманов, западное левое студенческое движение и хиппи, маоизм и культурную революцию в Китае. Кричащие противоречия современного мира получили отражение в «фактически неограниченных стилевых контрастах, вмещающих», по мнению исследователей, «современные новации и отстоявшуюся классику прошлого, благородную академическую культуру и всякого рода музыкальные банальности»[1].

Одно из рабочих названий произведения — «Антисимфония — симфония». Направленность драматургии сочинения к утверждению идеала реализуется в движении от коллажа и своего рода музыкального театра (столкновение цитат, стилей, художественных систем, появление и уход с эстрады то одних, то других исполнителей) к жанровому и стилевому единству, от «антисимфонии» (I и II ч. цикла) к «симфонии» (III и IV ч.).

Вторая симфония (1980) написана под впечатлением посещения монастыря Сан-Флориан в австрийском городе Линц. Там долгие годы жил, работал и похоронен великий австрийский симфонист, автор многих духовных сочинений Антон Брукнер. Дух композитора витал в Сан-Флорианском соборе, где Шнитке слышал, как небольшой хор за стеной пел вечернюю мессу. Он решил, что напишет симфонию на фоне «невидимой мессы». Так возникло произведение для хора и большого оркестра.

В симфонии шесть частей: «Кирие», «Глория», «Кредо», «Круцификсус», «Санктус и Бенедиктус», «Агнус Дей». В некоторые из частей в авторский тематизм включены григорианские напевы. В симфонии представлена одна из лейтинтонаций музыки Шнитке — обертоновый звукоряд (II ч., заключение произведения). Суть сочинения — внутренний диалог Шнитке с Брукнером, светской инструментальной симфонии с духовной хоровой симфонией — мессой.

Третья симфония (1981) — возвращение к инструментальному циклу. Эта симфония наиболее популярна прежде всего в силу широкого распространения ее записи на

---

[1] *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. — М., 1990. С. 308.

диске. Она написана на открытие нового концертного зала Гевандхауза в Лейпциге и посвящена австро-немецкой музыке, ее прошлому и настоящему. Более того, по мнению исследователя, это произведение отражает историю зарождения, триумфа, гипертрофии и краха идеи классической симфонии как модели ясного, рационалистического мироощущения.

Причастность симфонии к великой истории австро-немецкой музыки раскрывается в двух планах. *Во-первых*, это обилие квазицитат (вроде цитат, т.е. оборотов, даже тем, которые напоминают уже созданную музыку). Таковы якобы Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, близкие по стилю хоралы и музыкальные обороты, фрагменты До-мажорной прелюдии Баха, ре-минорного концерта Моцарта, «Эгмонта» Бетховена, вальсов И. Штрауса, оркестровая фактура Малера, нововенцев, ритмы Хиндемита, «пуантелизм» авангарда. (Данный перечень взят из цит. книги «Альфред Шнитке», с. 173.) *Во-вторых*, это мотивы-символы. Сочетания буквенных названий звуков образуют полные или неполные, точные или частично измененные имена композиторов (33 имени австро-немецких композиторов от Баха до Кагеля) и такие значимые в контексте данного сочинения слова, как земля, Германия, Томаскирхе (церковь, в которой многие годы служил И.С. Бах), Гевандхауз, зло (все на немецком языке).

Смысловой и конструктивной основой произведения выступает обертоновый ряд (вплоть до 32-го обертона). Он — и знак космической природы музыки, и то, на чем покоится ее красота, и звуковой материал, объединяющий всё предельно возможное разнообразие музыкального тематизма.

Симфония представляет собой четырехчастный цикл.

I часть начинается протяженным разделом, который носит вступительный характер. Это как бы рождение музыки из недр мироздания — из обертонового ряда от звука *до*. На поверхность «дышущего» океана, стилизованного в духе Вагнера и Брукнера, всплывают темы-монограммы.

II часть — панорама разнообразных музыкально-стилистических кадров. Пройдя через перипетии разных исторических и индивидуальных стилей, музыка вернулась к своей вершине — гениальной простоте Моцарта, а затем вновь погрузилась в «обертоновый океан».

III часть концентрирует отрицательные образы, привлекая соответствующие интонации и мотивы-символы, особенно квазицитаты, символизирующие зло. Все развитие приходит к звуку *си-бемоль*, обозначаемому латинской буквой «B», начальной в имени *Bach*.

IV часть — эмоционально-смысловой центр и итог симфонии. В центре — тема-монограмма *BACH* (Бах). Заключение симфонии — возвращение к началу: все снова погружается в «обертоновый океан».

Четвертая симфония (1984, одночастная) написана для солистов и камерного оркестра или для симфонического оркестра, солирующих фортепиано, клавесина и челесты, певцов солистов и хора[1]. Эта симфония как бы вбирает в себя ритуал, она представляет собой вариации, в основе которых Розарий — пятнадцать тайн Богородицы. В нем три раздела: «Тайны радостные», «Тайны скорбные» и «Тайны дивные», чему соответствуют три части симфонии. Здесь, в отличие от Второй симфонии, не воспроизводятся культовые напевы. При этом в конце произведения проходят четыре мелодии, символизирующие православие, католицизм, протестантизм и иудаизм.

Пятая симфония (1988, четырехчастная). Она же Кончерто гроссо № 4. В этом сочинении жанры симфонии и Кончерто гроссо пересекаются.

Таким образом, каждая симфония Шнитке имеет и свое жанровое наклонение, и свой выбор средств, осуществляющих неповторимую музыкально-образную концепцию.

В конце творческого пути симфония у композитора становится первенствующим жанром. В 90-е годы были написаны Шестая, Седьмая, Восьмая и незавершенная Девятая симфонии.

Хоровые сочинения

Дипломным сочинением Шнитке была оратория «Нагасаки» для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра (1958). Столкнувшись с воплощением события, которое трудно было осознать как реально свер-

[1] Вторая редакция для камерного оркестра и четырех певцов.

шившееся, композитор обратился к экстраординарным средствам в III части: гудению в роли темы, по мнению авторов книги о Шнитке (с. 12), сбою регулярного ритма, необычайному тембровому и тональному решению. Однако работа над сочинением, которое со стороны было оценено как творческая и профессиональная удача, показала автору его недостаточную техническую оснащенность. Он принялся за фундаментальное изучение достижений музыки XX в. и стал мастером, владеющим всеми профессиональными тайнами современного музыкального языка.

Этапным в творчестве композитора хоровым сочинением стал ***«Реквием»*** для солистов, хора и восьми инструментов (1975), который был использован как музыка к драме «Дон Карлос» Шиллера, поставленной в театре им. Моссовета. Жанр реквиема широко представлен в музыке XX столетия (Б. Бриттен, Д. Лигети, П. Хиндемит, Г. Эйслер, И. Стравинский, Д. Кабалевский, Э. Денисов, А. Локшин, Н. Сидельников, Б. Тищенко, позднее — В. Артемов). Композиторы нередко отходят от канонического текста, используя либо его целиком параллельно со свободным (Б. Бриттен), либо частично (Э. Денисов), либо совсем от него отказываясь. Шнитке же использует только канонический текст, добавив к нему «Кредо» из мессы в качестве кульминационного раздела «Реквиема» перед его окончанием. В этом сочинении композитор обращается к наиболее характерным оборотам классических образцов этого жанра и близких ему. Помимо Моцарта (секстовая интонация в «Лакримозе») встречаются аллюзии григорианского хорала и «Страстей» Пендерецкого, звучаний, свойственных К. Орфу, ритмам и гармониям современной популярной музыки. Этому полистилическому материалу отвечает состав оркестра: кроме традиционных трубы и тромбона (номер «Туба мирум») — фортепиано, челеста и ударные (вспомним оркестр Орфа), а также неотъемлемые от современной поп-музыки злектро- и бас-гитары. Возвышенная красота произведения, чистота и ясность его интонаций сделало это сочинение близким достаточно широкому кругу слушателей.

Одно из выдающихся сочинений Шнитке в хоровом жанре — кантата ***«История доктора Иоганна Фауста»*** (1983). Для Шнитке обращение к Фаусту было предопределено. Это обусловлено и его причастностью к немецкой культуре, и

тем, что роман Т. Манна «Доктор Фаустус» — любимая книга композитора. В финале знаменитого романа подробно и «слышимо» описана воображаемая музыка кантаты Леверкюна (героя романа) «Плач доктора Фауста». Шнитке не мог уйти от соблазна дать реальную жизнь той кантате, в которой писатель видел квинтэссенцию музыки трагического времени войны фашистской Германии.

Не менее важным стимулом была актуальность темы о дерзости человека, пытавшегося вторгнуться во владения Бога — познать запретное. Сам Шнитке писал об этом следующее: «Мало кто так волновал воображение поэтов, писателей, художников, композиторов на протяжении сотен лет, как фигура Фауста. В этом образе соединились полярные качества человеческой натуры — божественный огонь природных талантов и бездарная погоня за властью и наслаждениями, величие и чистота помыслов и кощунственное любопытство к злу и грязи, дерзновенная сила порыва и неспособность справиться с силами, разбуженными этим порывом. Как никогда образ Фауста актуален сегодня, когда человечество овладело энергией, способной уничтожить или преобразить мир, но не нашло еще способа обуздать нервную энергию своего склонного к заблуждениям сознания, порождающую недоверие и вражду»[1].

В кантате следующий исполнительский состав: тенор (Рассказчик), бас (Фауст), контртенор и контральто (Мефистофель), смешанный хор (повествователь, ученики и друзья Фауста).

Текст кантаты — две последние главы из первого печатного издания о Фаусте, которое называется «Народная книга. История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587). Это рассказ об «ужасной, устрашающей кончине» Фауста. Рассказ завершается словами из Послания Петра, которые представлены в кантате не только как ее финальное резюме, но и вынесены в эпиграф произведения: «Так бодрствуйте, бдите».

Кантата написана на прозаический текст. Форма ее — сквозная с развертыванием десяти контрастных эпизодов:

1. Пролог (хор).
2. Близок час (Рассказчик, Мефистофель, хор).

---

[1] Аннотация к концерту 23 октября 1983 г.

3. Прощальный обед (хор, Рассказчик).
4. Исповедь Фауста (Фауст, хор, Рассказчик).
5. Скорбь друзей (хор, Рассказчик).
6. Ложное утешение (Мефистофель, двухголосно).
7. Гибель Фауста (Мефистофель, хор).
8. После смерти Фауста (Рассказчик, хор).
9. Эпилог (хор).
10. Заключительный хорал «Так бодрствуйте, бдите» (четыре солиста, хор).

Жанровый ориентир кантаты — Страсти. Только в этих «Страстях» действуют антигерой (грешник Фауст) и антибог (Мефистофель), Рассказчик соответствует Евангелисту, а хор берет на себя функции и повествователя-комментатора, и коллективного действующего лица — учеников и друзей Фауста.

Стиль произведения (в соответствии с содержанием романа Т. Манна) обращен к нововенцам — раннему Шёнбергу, автору «Воццека» Бергу. В кантате также слышны реминисценции Баха, Вебера. При этом музыка Мефистофеля принадлежит как бы другому миру. Это не только иной жанр или стиль, это — иной тип культуры. Центральный эпизод кантаты — развернутое соло Мефистофеля (№ 7) — танго. Вариации на выдержанную мелодию (поступенное восхождение с тиратами в соль миноре) включают шлягерные обороты наподобие «О, Баядера, ты чаруешь меня» или «Скажите, девушки, подружке вашей». «Поп-музыкальный» прототип дьявольского соло просматривается и в исполнительских средствах: женское контральто звучит через микрофон, солирующий инструмент — саксофон, используется прием глиссандирования. Знаменитое танго смерти с иллюстрациями в оркестре ужасов рассказа Мефистофеля снова заставляет вспомнить роман Т. Манна: «Эта дикая идея умыканье в ад, переданное через танцевальное фуриозо...».

Диалог музыкальных образов, за которыми стоят различные культуры, олицетворяющие добро и зло, духовность и бездуховность, открывает возможность воплощения кричащих противоречий современности. (Вспомним в связи с этим концерт для эстрадного и симфонического оркестров С. Губайдулиной.) Возможность сочетания в рамках одного произведения «Страстей» и шлягера тоже угадана Т. Манном при описании сочинения композитора XX в.: «...в кантате Фауста имеет место сознательное обращение ко всем

выразительным средствам, когда-либо применявшимся в музыке».

Кантата стала частью оперы «Фауст», написанной композитором для Франкфуртского оперного театра совместно с сыном Андреем.

Шнитке выступает и как автор чисто хоровых сочинений а капелла. В 1984–1985 гг. он создает ***Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци*** — армянского монаха X в. Стихи взяты из его «Книги скорби» в русском переводе. По мнению Ч. Айтматова, автор «Книги скорби» «потрясал своим немыслимым максимализмом, нечеловеческой способностью подвергать себя безжалостному суду совести». Нравственная и художественная сила книги стала для композитора своего рода императивом: музыка концерта — как бы вчитывание в текст, проникновение в его сокровенный смысл, сопровождаемое глубоким эмоциональным переживанием.

Текст заимствован из третьей главы «Книги скорби», которая имеет четыре раздела. Соответственно в концерте четыре части.

I и IV части — медитативные. В них преобладает хоральность. Формы — вариантно-строфические.

II и III части более активные, скорее драматические. Им свойственны декламационность, полифоничность; формы — остинатно-вариационные. II часть отличается суровостью, аскетичностью, в ней заметно монодийное начало.

Особая композиционная роль принадлежит хоралу: все строфы завершаются хоральными каденциями, хоральные коды имеет каждая часть, а сама финальная часть в целом хоральна. Гармоническая основа произведения близка тональной. Его кульминация (конец III ч.) и финальная кода отмечены мажорными трезвучиями.

Ключевая интонация концерта — опевание, которое варьируется и видоизменяется. Секундовые ходы горизонтали включаются в вертикальные созвучия. Интонации опевания и раскачивания (последние также нередки в концерте) присущи монодии, в частности, знаменному распеву. Так, обращаясь к жанру, близкому русскому хоровому концерту Бортнянского, Березовского, композитор обнажает его глубокие национальные корни.

Более непосредственное обращение к знаменному распеву обнаруживается в другом развернутом сочинении Шнит-

ке для хора а капелла «Стихи покаянные» в 12-ти частях, которое посвящено тысячелетию Руси (1988).

Балет «Пер Гюнт» и другие сочинения для театра

А.Г. Шнитке — не поклонник музыкального театра. Сценическая конкретность так или иначе ограничивает воображение слушателя, направляя его в определенное русло. Это относится и к сочинениям, имеющим текст, если он не культовый.

За первым балетом ***«Лабиринты»*** (либретто В. Васильева, 1971), который пока не получил сценической жизни, последовала композиция для пантомимы ***«Желтый звук»*** (либретто В. Кандинского, 1974). Балет ***«Эскизы»*** (хореографическая фантазия на темы Гоголя, 1985) сделан на основе ранее написанной музыки к «Ревизской сказке» — спектаклю театра на Таганке, из нее была сделана «Гоголь-сюита» для оркестра. В нее входят следующие номера: 1) Увертюра; 2) Детство Чичикова; 3) Портрет; 4) Шинель; 5) Фердинанд VIII; 6) Чиновник; 7) Бал; 8) Завещание.

Самое значительное балетное сочинение А.Г. Шнитке — ***«Пер Гюнт»*** (либретто Д. Ноймайера по драме Г. Ибсена, 1987). Популярная музыка Э. Грига к «Пер Гюнту» акцентирует и развивает лирическую сторону драмы, не откликаясь на ее горькую иронию. Хотя автор балетного либретто отступает от Ибсена, наделяя обстановку, в которой действует герой, современными атрибутами, содержание балета, его хореография и конечно же музыка отвечают духу первоисточника.

В балете пролог, три акта и эпилог.

Пролог — рождение Пера. Словно феи вокруг колыбели Авроры, его окружают персонифицированные танцовщиками аспекты его личности.

I акт — Пер на родине. Он встречает Сольвейг, но похищает со свадьбы и уносит в горы Ингрид. Он попадает в царство троллей и соблазняется их женщиной — Зелёной. Смерть его матери Озы заставляет его вернуться домой, а затем он отправляется странствовать.

II акт — Пер в Америке. Он становится звездой мюзик-холла, а потом суперзвездой кино и получает соответствую-

щую его стремлениям символическую роль «Царя мира», после чего оказывается в сумасшедшем доме.

III акт — возвращение на родину, встреча с Сольвейг и их смерть.

Эпилог — Пер и Сольвейг за пределами земного бытия.

По мнению А. Шнитке, Пер проходит три жизненных круга и четвертый — воображаемый, на который Ибсен только намекает. «В реальной жизни его нет, но для меня он имел большое значение», — писал композитор. Шнитке нашел для воплощения этого круга особый прием: «...очень тихо пел хор отзвуки из известных хоровых произведений, таких, как месса Бетховена и в особенности из старорусской церковной музыки, которая всегда поется а капелла. Получилось нереальное звучание. Эта нереальность расширила звуковую перспективу, можно было почувствовать вторую стену позади первой, предчувствовать третью, четвертую, пятую... Открылась новая ирреальная сфера звучания»[1].

Эпилог «Пер Гюнта» одно из высших художественных достижений Шнитке. Это своего рода одночастная программная симфония. Главный выразительный компонент — экстатическая мелодия хора в верхнем регистре (в магнитофонной записи) ложится на соответствующую обертоновому ряду гармоническую вертикаль. Эта мистическая красота и гармония воспринимаются как высшая истина, как обретение тайны бытия, как тихая и бесконечная радость постижения космического мира и через это смысла отдельной человеческой жизни с ее взлетами и падениями.

А. Шнитке выступил и как автор опер. Кроме неоконченной оперы ***«Одиннадцатая заповедь»*** и уже упомянутого ***«Фауста»***, а также ***«Джезуальдо»***, у него есть опера ***«Жизнь с идиотом»*** (либретто В. Ерофеева) — жуткая социальная сатира (как ни вспомнить «Нос» Шостаковича!).

Среди сочинений композитора много музыки для драматического театра и кино. Особенно плодотворным было сотрудничество А. Шнитке с Ю. Любимовым. Для Театра на

---

[1] Буклет Гамбургский балет. Фестиваль Федеративной республики Германии «Музыкальная культура сегодня», сентябрь 1989 г. — июнь 1990 г.

Таганке была написана «Ревизская сказка» по Гоголю (на эту музыку в Большом театре ставился балет), также музыкальная притча «Доктор Живаго». Из сочинений для кино выделяется музыка к «Маленьким трагедиям» (по Пушкину) в постановке М. Швейцера.

Последние годы музыка Шнитке часто звучит на эстраде и по радио, выпускаются диски. Многие представители широкого круга слушателей, убежденные в невозможности понять амелодичную и дисгармоничную музыку современных композиторов, с удивлением открывают для себя возвышенный мир красоты и гармонии Шнитке, невольно сравнивая его с Моцартом.

Задания для закрепления темы

1. Характеристика творчества[1]

Объяснить явление полистилистики. Стиль как носитель содержания. Что Вы понимаете под имитацией чужого стиля. Смысл диалога стилей в творчестве Шнитке (показать на любом примере).

2. Ведущие жанры творчества

Камерные сочинения, концерты, симфонии, хоровые и ораториальные сочинения, балеты.

3. Специальный вопрос.

Симфонизм Шнитке и Шостаковича. Темы, идеи, средства их воплощения.

Роль жанровой характерности тем у Шостаковича и стилистических аллюзий у Шнитке.

4. Характеристика отдельного сочинения

Первый Кончерто гроссо, Первая или Третья симфония, Хоровой концерт или «Стихи покаянные», оратория «История доктора Иоганна Фауста», балет «Пер Гюнт».

5. Анализ музыкальных примеров

Проанализировать скрипичную тему Первого Кончерто гроссо и показать ее барочную природу.

Проанализировать любую тему Шнитке и раскрыть ее жанрово-стилистическую природу.

---

[1] Рассмотреть это и последующие задания по пунктам, имеющимся на с. 44–45.

Requiem
№ 1

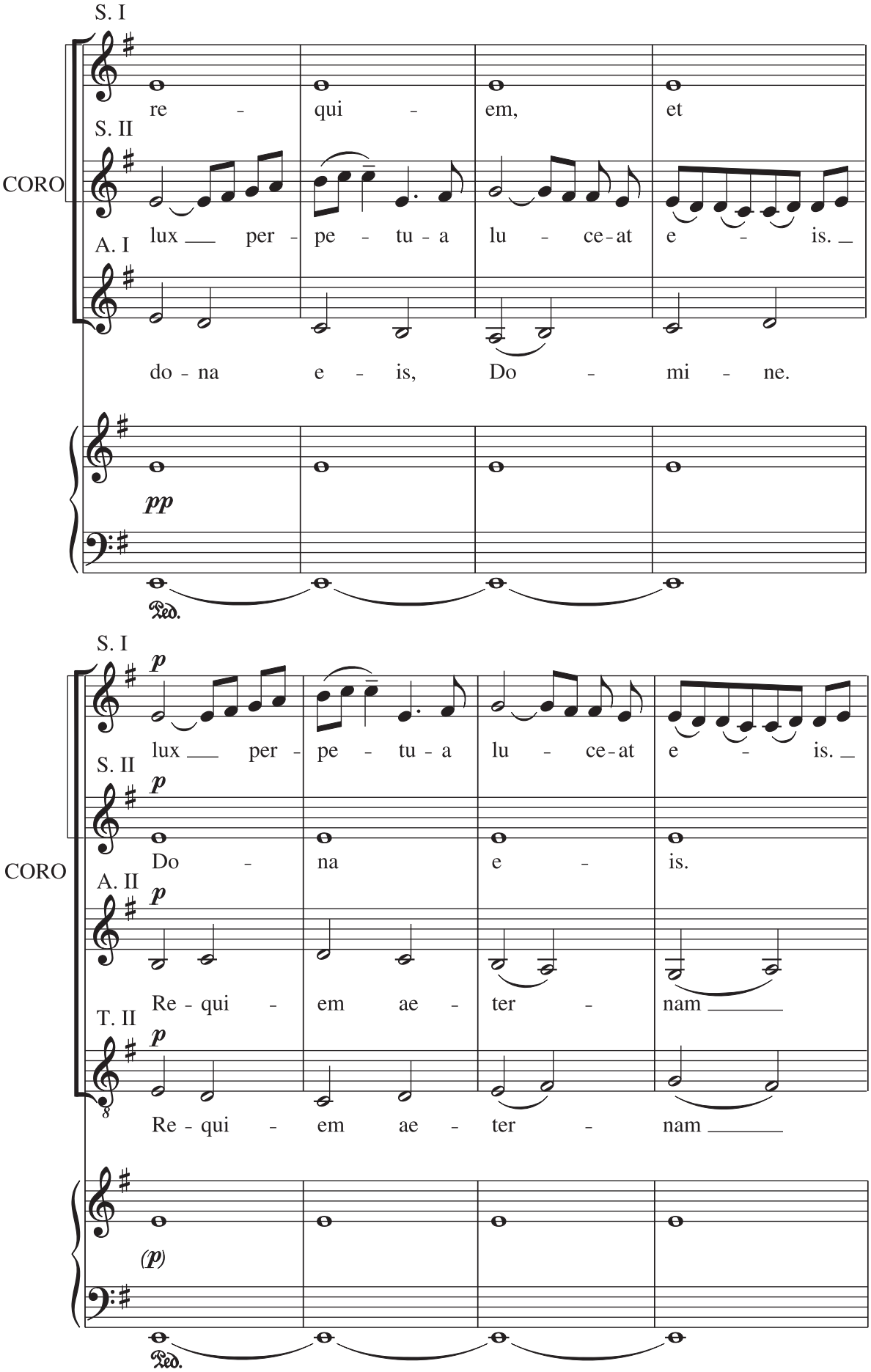
Переложение оркестровой партитуры на фортепиано Г.С. Алфеевской

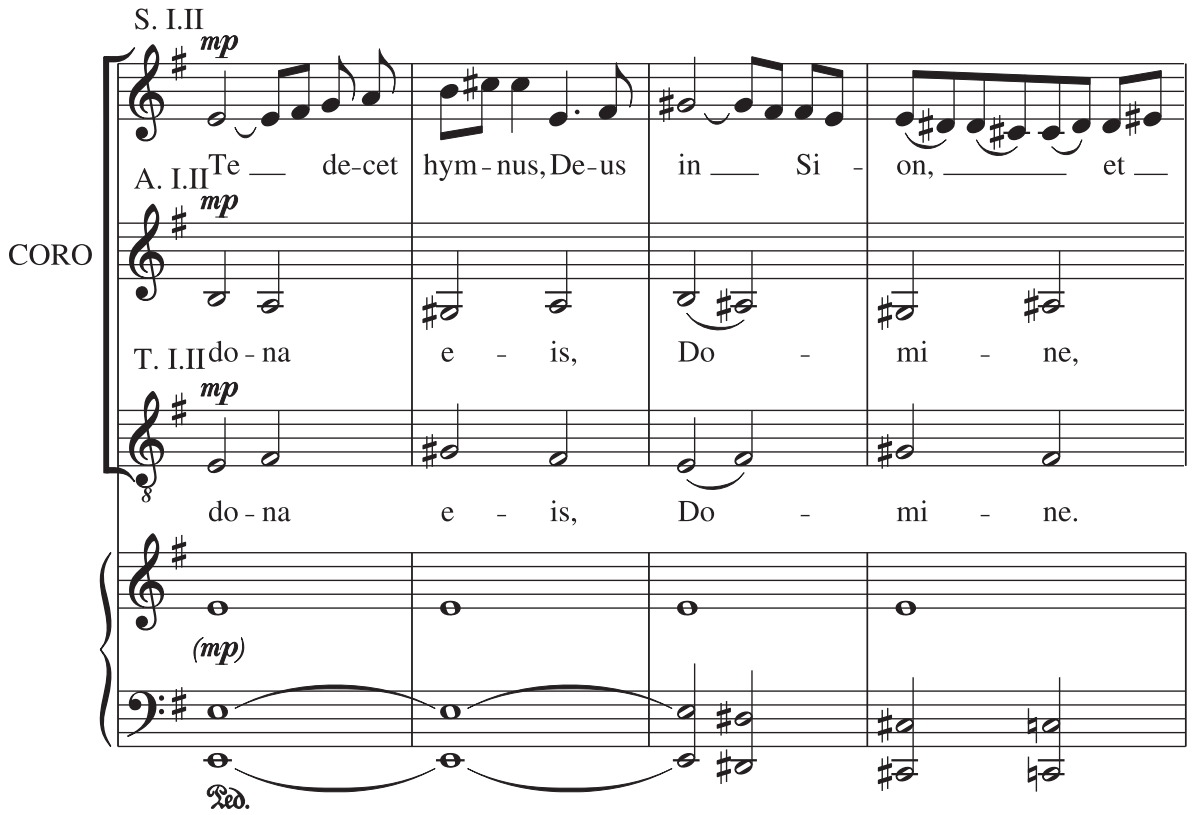
Moderato

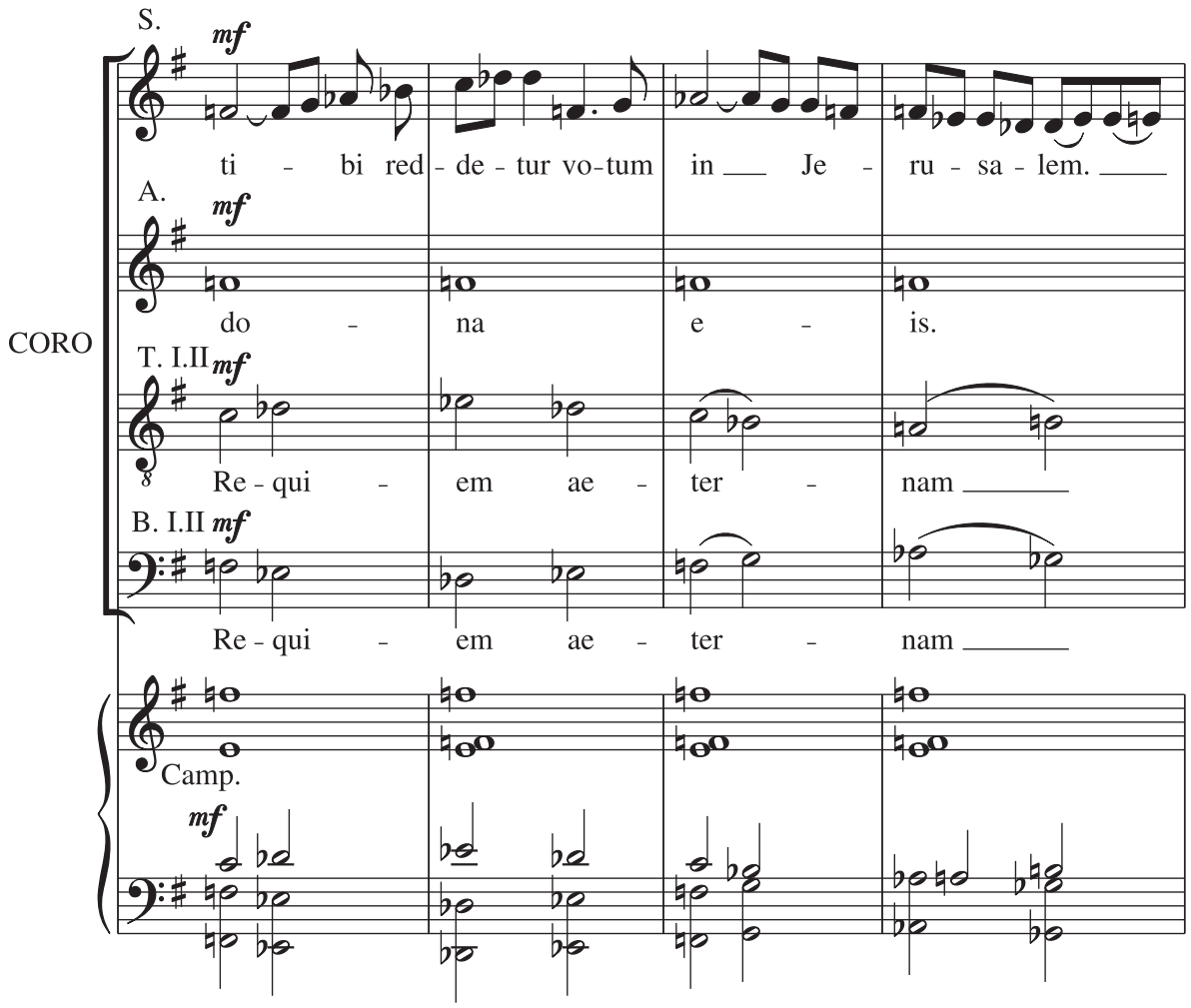
S. II
CORO
pp
Re - qui - em ae -
[*trem. sempre*]
Piano
pp

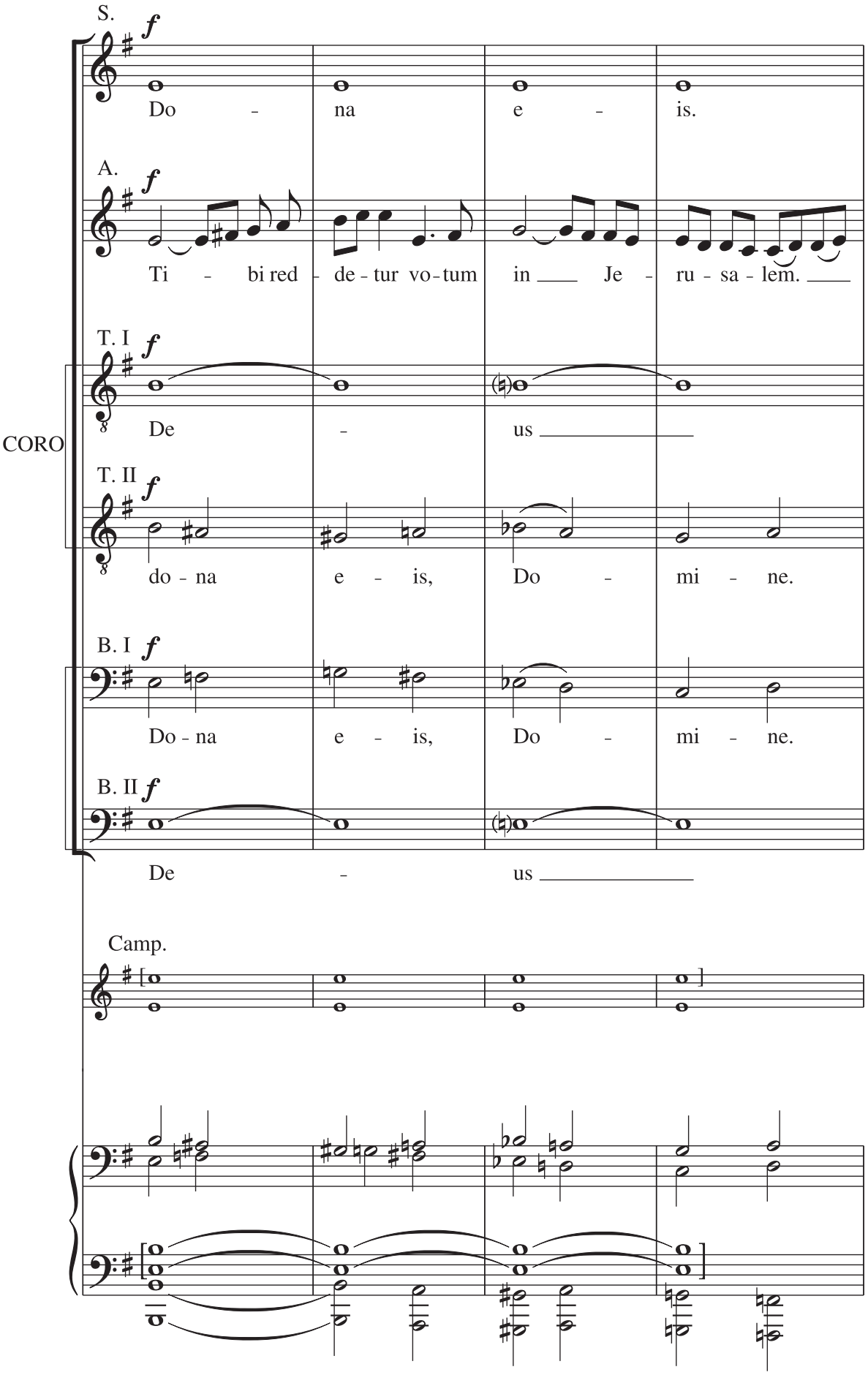
S. II
CORO
- ter - nam do - na e - is, Do - mi - ne, _____

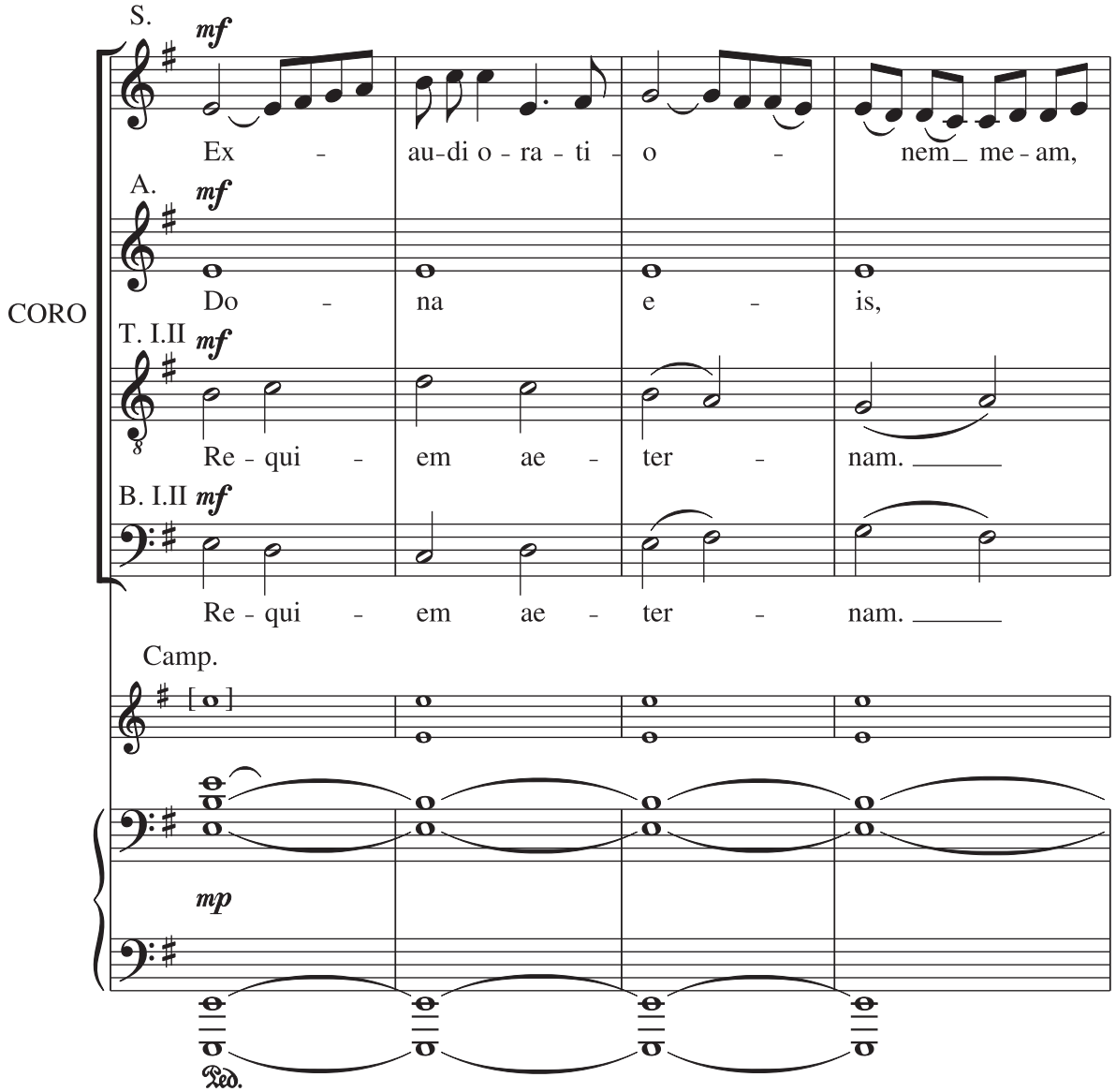
S. I
pp
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne, _____
S. II
CORO
re - qui - em, et
A. I
pp
Re - qui - em ae - ter - nam _____

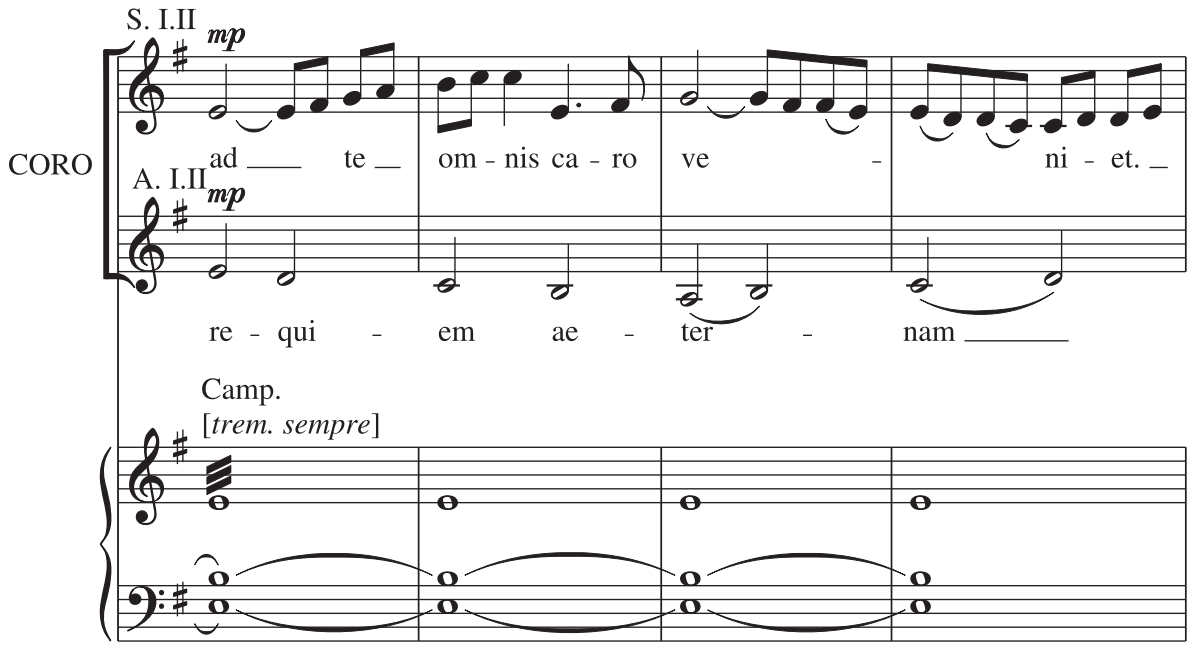

S. I
re - qui - em, et
S. II
CORO
lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.
A. I
do - na e - is, Do - mi - ne.
pp
Ped.
S. I
p
lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.
S. II
p
Do - na e - is.
CORO
A. II
p
Re - qui - em ae - ter - nam
T. II
p
Re - qui - em ae - ter - nam
(p)
Ped.

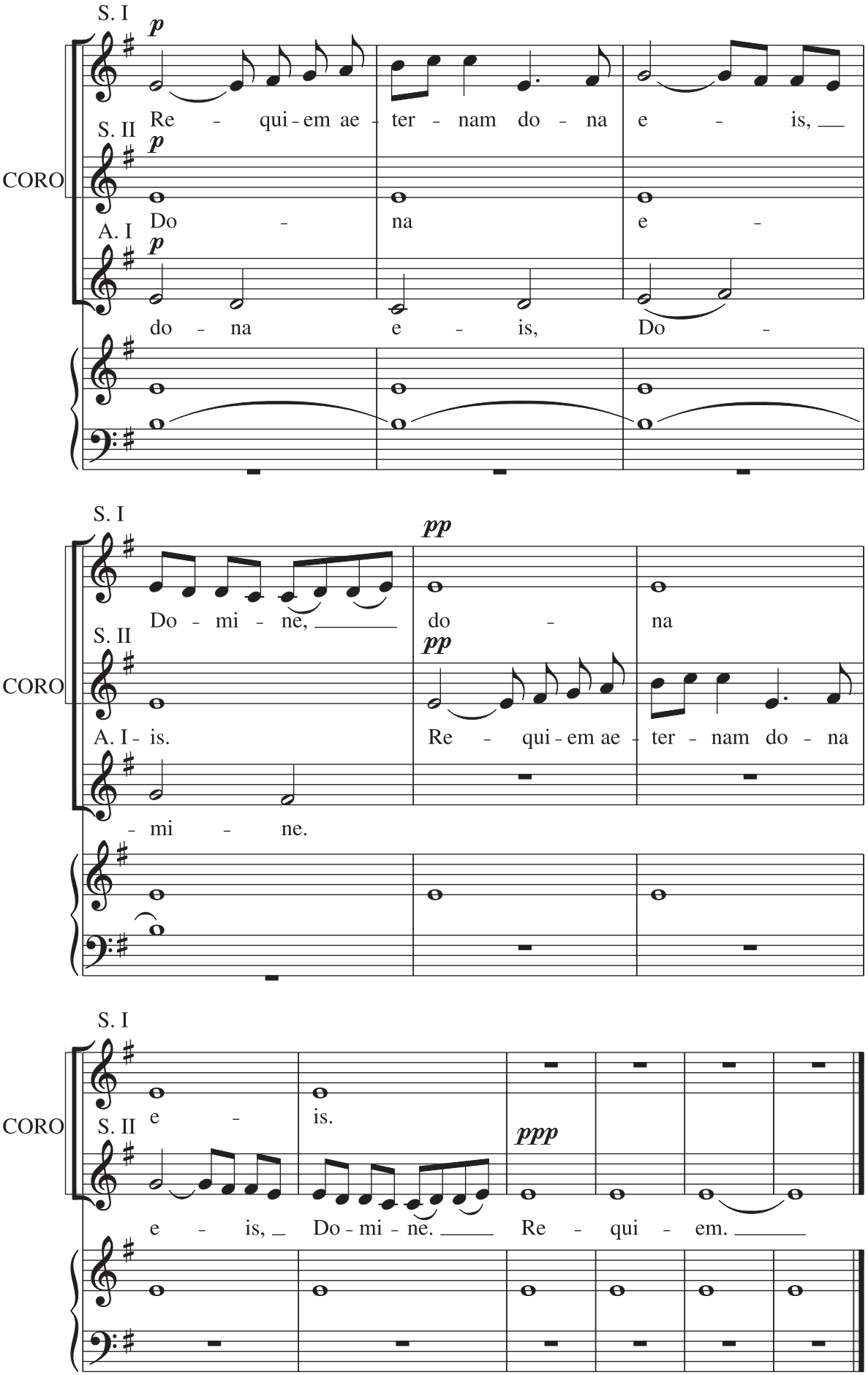

S. I.II
mp
Te de-cet hym-nus, De-us in Si - on, et
A. I.II
mp
do - na e - is, Do - mi - ne,
CORO
T. I.II
mp
do - na e - is, Do - mi - ne.
(mp)
Ped.


S.
mf
ti - bi red - de - tur vo-tum in Je - ru - sa - lem.
A.
mf
do - na e - is.
CORO
T. I.II
mf
Re - qui - em ae - ter - nam
B. I.II
mf
Re - qui - em ae - ter - nam
Camp.
mf

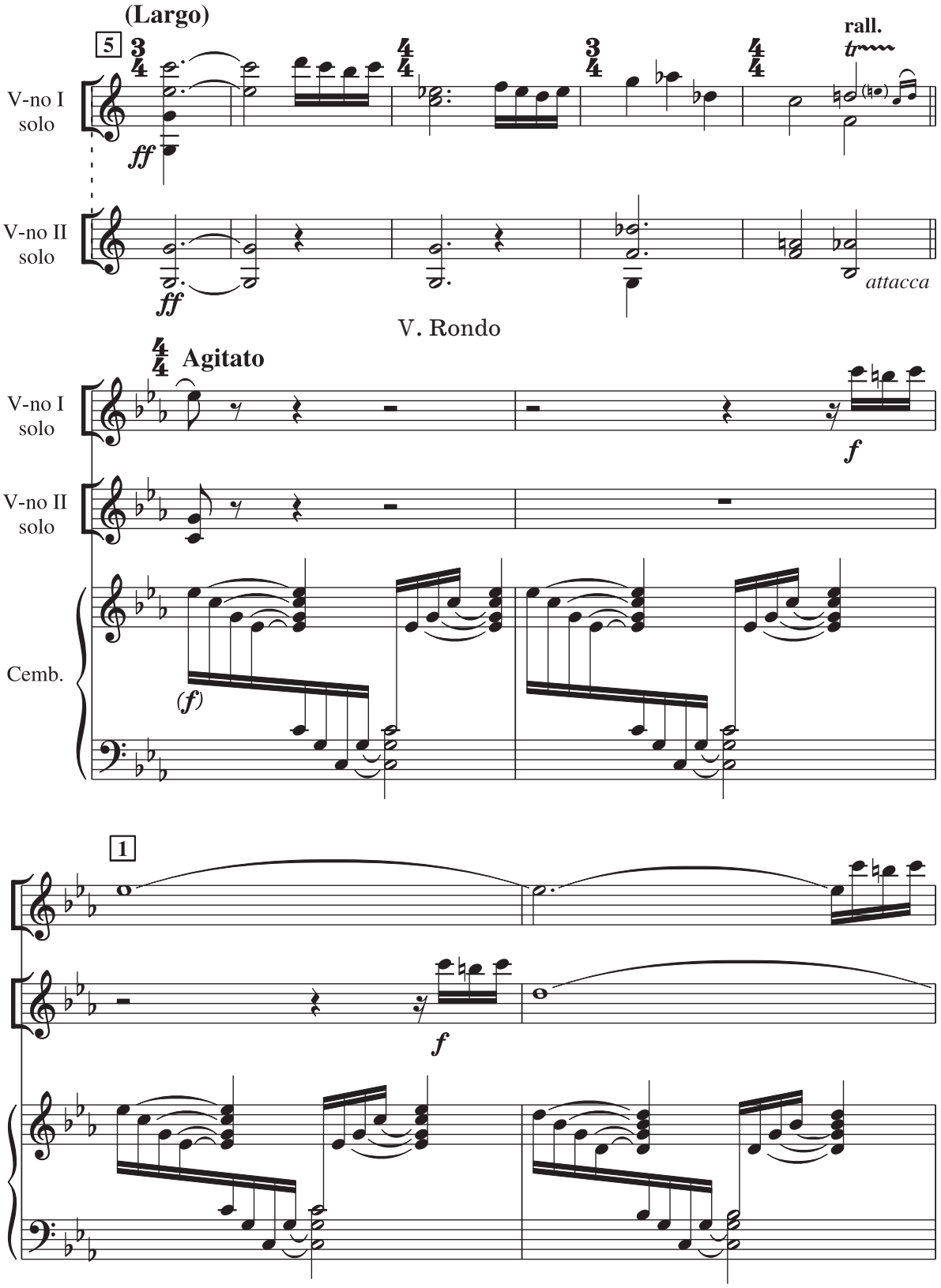

S.
Do - na e - is.
A.
Ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa - lem.
T. I
De - us
CORO
T. II
do - na e - is, Do - mi - ne.
B. I
Do - na e - is, Do - mi - ne.
B. II
De - us
Camp.

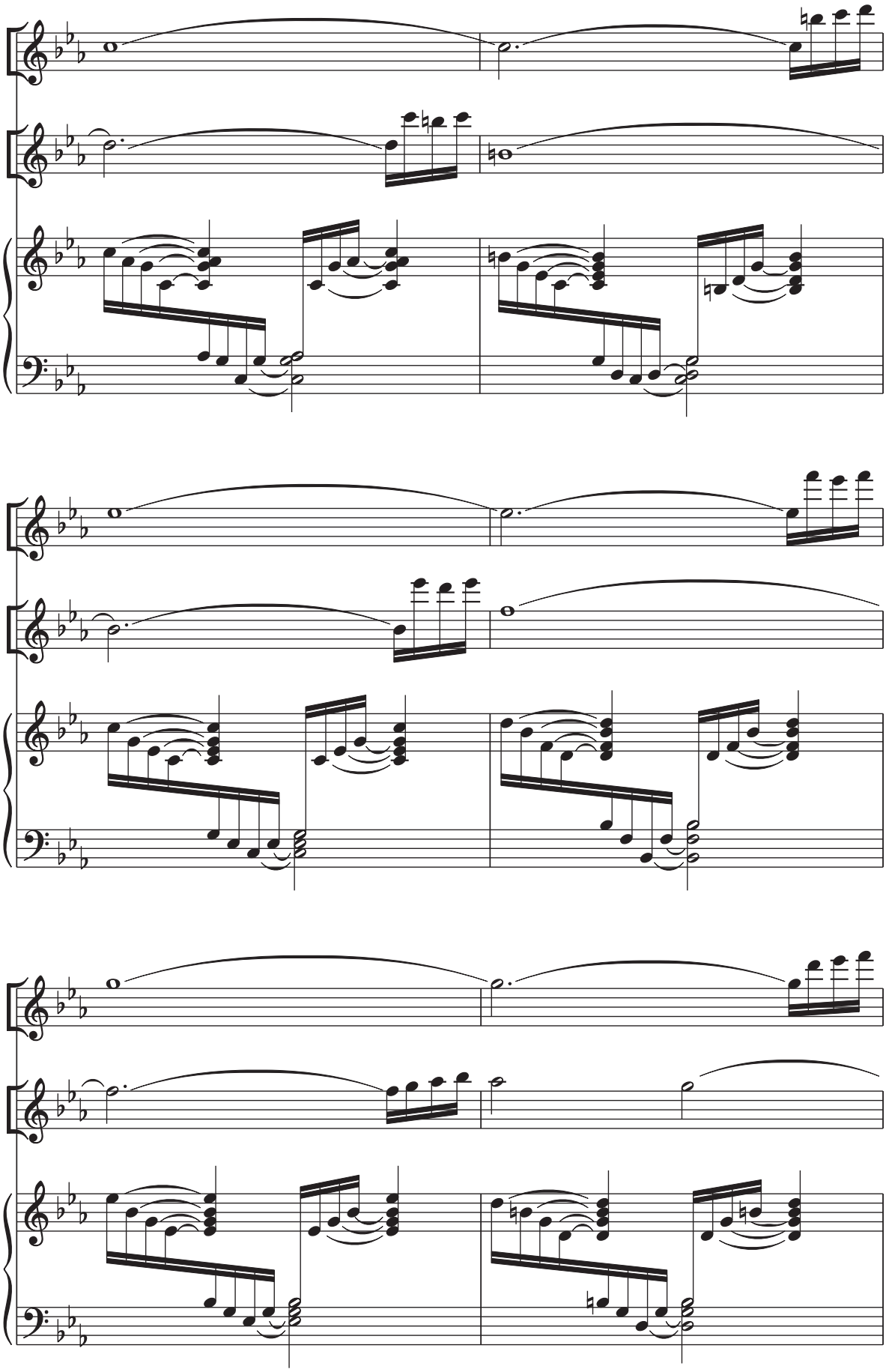

S.
mf
Ex - au-di o - ra - ti - o - nem_ me - am,
A.
mf
Do - na e - is,
CORO
T. I.II
mf
Re - qui - em ae - ter - nam.
B. I.II
mf
Re - qui - em ae - ter - nam.
Camp.
mp
Ped.


S. I.II
mp
ad te om - nis ca - ro ve - ni - et.
CORO
A. I.II
mp
re - qui - em ae - ter - nam
Camp.
[trem. sempre]

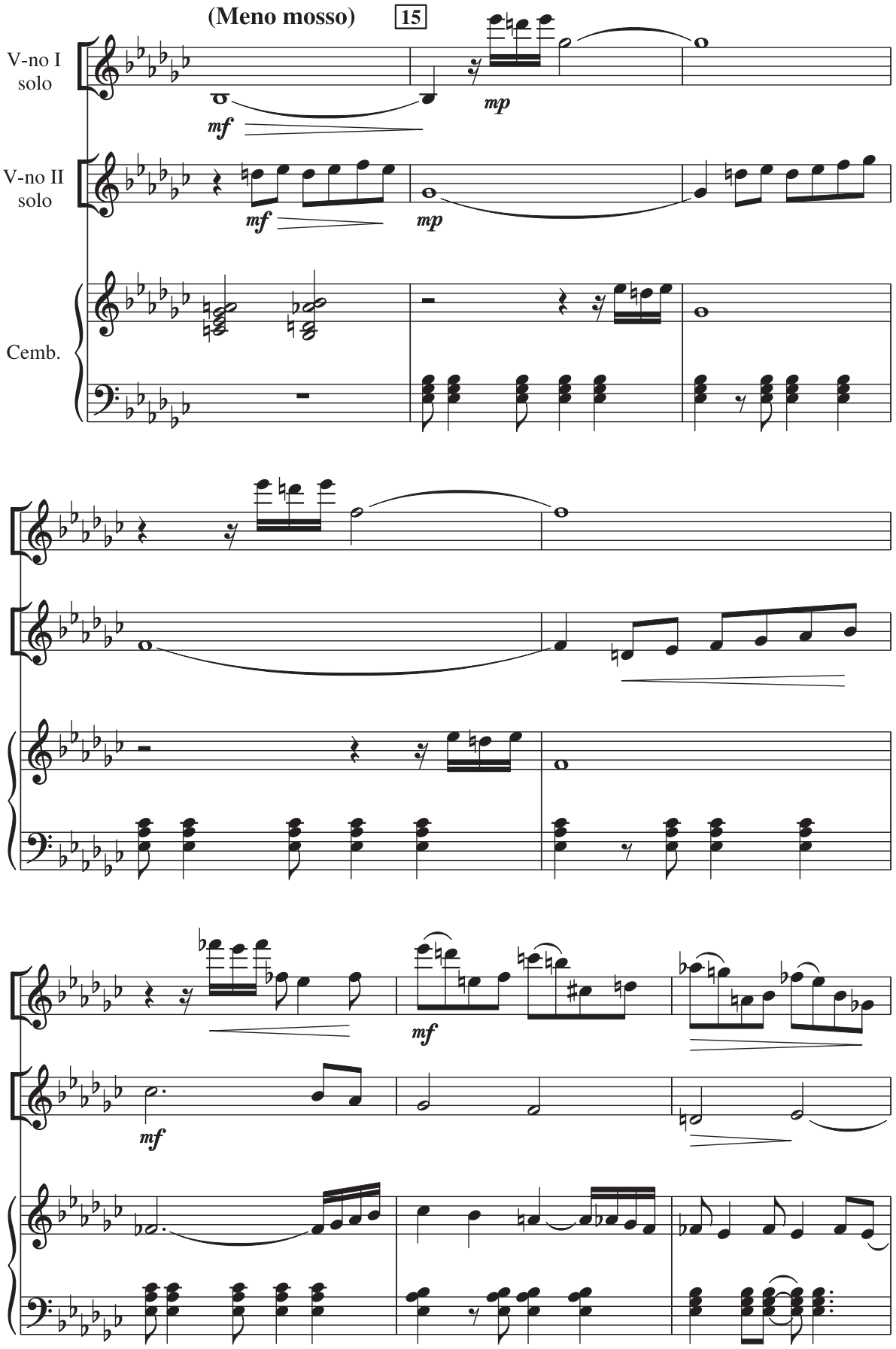

S. I
p
Re - qui - em ae - ter - nam do - na e - is,
S. II
p
CORO
Do - na e -
A. I
p
do - na e - is, Do -
S. I
pp
Do - mi - ne, do - na
S. II
pp
CORO
A. I - is. Re - qui - em ae - ter - nam do - na
- mi - ne.
S. I
CORO
e - is.
S. II
ppp
e - is, Do - mi - ne. Re - qui - em.

Concerto grosso № 1
(фрагмент 1)





(фрагмент 2)



РОДИОН КОНСТАНТИНОВИЧ ЩЕДРИН (род. 1932)

Родион Константинович Щедрин родился в Москве в семье музыканта. Образование получил в Московском хоровом училище им. А.В. Свешникова и в Московской консерватории им. П.И. Чайковского по классу фортепиано у Я.В. Флиера и по композиции у Ю.А. Шапорина, у которого закончил и аспирантуру (1959). Преподавал в Московской консерватории, был видным музыкально-общественным деятелем. Ему присвоено звание народного артиста СССР. В настоящее время живет и работает в Мюнхене.

Характеристика творчества

Р.К. Щедрин — один из самых выдающихся и репертуарных композиторов старшего поколения. Его творчество во многом определяет лицо отечественной музыки за последние 35 лет. Щедрин — замечательный мастер, в совершенстве знающий все секреты музыкальной композиции, способный воспроизвести музыку любого жанра и стиля, создать имитации многих звучаний.

В центре творческих интересов Щедрина русский архетип. Он осмысляется композитором в трех ракурсах: фольклор, начало которого теряется в языческих временах; музыка русского православия в лице его национально-самобытного пласта знаменного распева, а также традиционно разрабатывающейся в русской музыке колокольности; русская классическая литература, знаменующая цветение русской нации (Пушкин, Гоголь, Толстой, Чехов).

С реализацией этой темы связана фольклорная линия — одна из определяющих в музыке Щедрина. В операх и

ораториях, оркестровых и фортепианных концертах композитор открыл новые принципы претворения и новые выразительные возможности обработок и имитации народных музыкальных жанров. В первых двух фортепианных концертах (финалы), в первой опере («Не только любовь») и в первом оркестровом концерте господствовала стихия частушки; в ораториях конца 60-х годов XX в. — плач; в «Мертвых душах» — снова плач и протяжные песни.

Жанровый диапазон творчества Щедрина огромен. При этом он выступает как крупнейший балетный композитор современности. Мастер впервые создал балеты, воплощающие сложный психологический и нравственный мир героев Толстого и Чехова. Вместе с оперой «Мертвые души» и хорами на стихи Пушкина они создают линию русской классической литературы в музыке композитора, что так же отвечает основной теме его творчества.

Музыкальный театр — ведущий жанр у Щедрина. При этом театральная природа дарования композитора так или иначе проявляется во всех жанрах его творчества. Многие инструментальные сочинения Щедрина программны, что отражается в названиях как целых произведений (концерты для оркестра), так и их частей (Второй фортепианный концерт). И всегда налицо характер или диалог характеров, что и является признаком театра.

Щедрин принадлежит к художникам объективного типа. Его музыка — не исповедь, не самовыражение, а эпический рассказ о мире контрастов и кричащих противоречий. Поляризация контрастных образных сфер — основа музыкальной драматургии этого композитора. В инструментальных сочинениях контрасты часто приводятся к единству (фортепианные концерты), а в театральных обычно так и остаются взаимоисключающими мирами («Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Мертвые души»).

Стиль Щедрина характеризуется почти тотальной полифоничностью. Композитор владеет всеми тайнами строгого письма, старинных вариаций на бассо остинато, баховских композиций, контрастно-тематических совмещений, серийной техники, народного подголосочного пения, вариантного развития и трансформации тем. Он сам создал тип полифонической ткани, сотканной из многих семантически значимых мотивов («Анна Каренина»).

Сочинения Щедрина являются наиболее репертуарными среди произведений ныне живущих композиторов.

Два крупных произведения, созданных в начале композиторского пути, — Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954, дипломная работа) и балет «Конек-Горбунок» по сказке П. Ершова (1955, постановка — 1960) — обозначили сквозные жанры творчества Щедрина и наметили некоторые важные жанрово-стилистические истоки его музыки.

Фортепианные сочинения

Четыре части ***Первого концерта*** для фортепиано (1954) разноплановы. В основе I части — сближение в процессе вариантного развития двух контрастных тем. В дальнейшем это станет общим ведущим композиционным принципом сочинений Щедрина, причем исходными темами станут столь контрастные, что будут восприниматься в экспозиции как взаимоисключающие.

II часть концерта сродни ранней фортепианной пьесе композитора «Юмореске».

III часть — пассакалия — заставляет вспомнить другую раннюю пьесу — знаменитое «Бассо остинато». Как и у Шостаковича, старинный жанр вариаций на неизменный бас (пассакалия) включен в семантическую систему музыки композитора: такова трагическая V часть «Симфония» в оратории «Ленин в сердце народном».

IV часть концерта включает и виртуозно разрабатывает частушечные мотивы — «Балалаечка гудит» и «Семеновна». Частушка в первом периоде творчества композитора (до завершения Второй симфонии в 1965 г.) стала одним из основных наиболее используемых жанров (опера «Не только любовь», 1961; концерт для оркестра «Озорные частушки», 1963).

В ранних фортепианных пьесах («Юмореска», «Тройка», «В подражание Альбенису», «Бассо остинато») и Первом концерте определился фортепианный стиль Щедрина— токкатный, напоминающий прокофьевский.

Второй концерт для фортепиано (1966) наряду со Второй симфонией открывает второй период творчества композито-

ра, отличающийся интересом к технике современной композиции во всем многообразии ее выразительных средств. Три части концерта имеют названия: I — «Диалоги», II — «Импровизации», III — «Контрасты». Современные приемы композиции, получившие отражение, в частности, в относительной свободе исполнения нотного текста в отдельных эпизодах, проявились во II части: задается фигура, повторяющаяся с любым интервалом во времени, или задается ритм, а звуки импровизируются. В III части экспонируются контрастные в жанрово-стилистическом отно-шении тематические построения: имитация русской колокольности, тема на 12-тоновой основе, построение в духе «перпетуум-мобиле», интонации в стиле академического джаза. Их последовательное преобразование и объединение восходит к аналогичному принципу композиции I части Первого концерта.

Третий концерт для фортепиано (1973) знаменует третий период творчества, отличающийся драматизмом и экспрессивностью образов. Концерт называется «Вариации и тема». Он как бы воспроизводит путь, обратный традиционному циклу вариаций. На этом пути тема обретается в процессе многообразных проб — смен типов фактуры, различных перестановок интонационных элементов будущей темы, импровизационных построений с разной степенью ограничения инициативы исполнителей — и пианиста, и оркестрантов. (В тематизме концерта просвечивают мотивы из «Кармен».)

В 90-е годы создано еще два фортепианных концерта, первый из которых имеет подзаголовок «Диезные тональности».

Щедрину близки жанры полифонической музыки. Продолжая восходящую к Баху линию Хиндемит — Шостакович, Щедрин, как и эти композиторы, создал фортепианные циклы прелюдий и фуг — 12 в диезных тональностях (1964) и 12 в бемольных (1970). Но и там, где нет фугированной формы, техника композиции Щедрина полифонична. В ней сочетаются все приемы, свойственные современной серийной технике. Такова и Полифоническая тетрадь — 25 прелюдий (1972).

Среди полифонических сочинений Щедрина 80-х годов — произведения, посвященные 300-летней годовщине рождения И.С. Баха. Это «Музыкальные приношения» для органа и камерного ансамбля (1983) и «Музыка для города Кёттена» для камерного оркестра (1985).

Симфонические произведения

Первая симфония (1958) близка Первому фортепианному концерту. В ней три части — Рондо, Токката и Тема с вариациями. Как в финале концерта выступают частушки, так и в финале симфонии в основе темы народные страдания «Ягодиночка далеко за лесами темными».

Вторая симфония (1965), которая также представляет собой 25 прелюдий (как и созданная позднее фортепианная Полифоническая тетрадь) — излюбленные композитором полифонические вариации на бассо остинато; сама же басовая тема — серия. После Второй симфонии Щедрин долго не возвращался к этому жанру.

Третья симфония — «Лица русских сказок» — появилась только в 2000 г., влившись в главное фольклорное русло творчества композитора.

Продолжая линию финалов фортепианных концертов и Первой симфонии, он создал одно из самых популярных своих сочинений — виртуозный концерт для оркестра ***«Озорные частушки»***. Жанр оркестрового концерта, прообраз которого — Кончерто гроссо, основан на том же принципе демонстрации мастерства и выдумки, воплощающих власть человека над косной материей. В процессе разработки народных мелодий композитор воспроизводит оркестровыми средствами манеру и различные приемы народного исполнения, создает ощущение той стихии, в которой рождаются и пышно расцветают русские частушки.

Второй концерт для оркестра — ***«Звоны»*** (1968) принадлежит одной из самых характерных линий русской музыки. Начиная со «Славься» Глинки русские колокольные звоны как характерный элемент народного быта постоянно воспроизводился композиторами[1].

---

[1] Звоны в «Борисе Годунове» Мусоргского, в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, в поэме «Колокола» Рахманинова, во многих сочинениях Стравинского (особенно в «Свадебке», «Симфонии псалмов»). В отечественной музыке XX в. эта традиция продолжена Прокофьевым («Александр Невский», «Иван Грозный», Седьмая соната), Свиридовым (финал Патетической оратории и поэмы для хора «Памяти Сергея Есенина», симфонический триптих «Русь»), Петровым (симфонические фрески «Петр I»). У Щедрина колокола звучат и в балетах («Кармен-сюита», «Анна Каренина»).

Третий концерт для оркестра — «Старинная музыка российских провинциальных цирков», ***Четвертый*** — «Хороводы» и ***Пятый*** — «Русские песни» развивают русскую тему.

Завершая обзор симфонических произведений Щедрина, упомянем о его праздничной увертюре ***«Симфонические фанфары»*** (1967), блестяще воспроизводящей музыку трубных сигналов. Они снова зазвучат в парадном пленерном марше в сцене скачек в балете «Анна Каренина».

Ораториальные и хоровые сочинения

Центральный период творчества Щедрина характеризуется созданием ораторий. Первая из них — сатирическая. Это хоровая кантата ***«Бюрократиада»*** (1963), написанная на тексты инструкции для отдыхающих в крымском пансионате «Курпаты».

«Поэтория» (1968) — концерт для поэта в сопровождении женского голоса, хора и симфонического оркестра на стихи А. Вознесенского — по существу новый жанр, выросший из таких произведений Свиридова, как хоровая поэма «Памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория» на стихи Маяковского. «Поэтория» пока еще не отделима от своих первых исполнителей — чтеца (самого поэта) и певицы Людмилы Зыкиной, чей неповторимой красоты народный голос звучит как голос матери-родины, самой России. Стихи поэта «Россия, я твой капиллярный сосудик: мне больно, когда тебе больно» могли бы послужить эпиграфом этому произведению. В «Поэтории» по принципу кинематографического ассоциативного монтажа соединены различные по содержанию стихи Вознесенского. Отсутствие очевидной логики в соединении разных стихов в свое время подверглось критике, что вызвало некоторые изменения при второй редакции сочинения. В «Поэтории» три развернутые части: «Россия военная», «Художники предреволюционные» (в центре стихотворение «На смерть Л.Н. Толстого») и «Россия сегодня».

«Поэтория» обрамляется плачем-причитанием певицы в сопровождении альтовой флейты в начале и скрипки в конце произведения. Этот плач, патетический, необычный по интонационному строю (в финале он выливается в додекафонную

тему) с изумительной точностью воспроизводит суть народного жанра. Еще один всплеск народного жанра — обращение к Матери Владимирской в III части — здесь сочетаются экспрессивные интонации плача и причета с молитвенной скороговоркой, подчеркивающей ее страстность.

Оркестровая партитура, включающая орган, клавесин и огромную разнотембровую группу ударных, чаще всего выполняет декоративно-иллюстративную функцию по отношению к стихам. Аналогичная роль отводится и хору, в котором используются эффекты речевой полифонии («На смерть Л.Н. Толстого») и ритмизованного чтения («Ташкентское землетрясение»). В партитуре имеется цвето-световая строчка: во время звучания музыки предполагается смена освещения.

Оратория ***«Ленин в сердце народном»*** (1969) — дань традиционной для искусства советского периода ленинской теме. Это произведение интересно и показательно как образец претворения композитором фольклорных жанров и прежде всего плача в контексте трагических жанров профессиональной европейской музыки.

По мнению Щедрина, он предпочел лишь один аспект избранной темы — лирический. Композиционный стержень произведения — плач. Это и текст «Плача о Ленине» (произведение начинается повествованием о смерти вождя) северной сказительницы Марфы Крюковой, и весь интонационный арсенал русского фольклора и европейской классической музыки, воплощающий трагически-скорбное и эпическое начала. Этому посвящены хоровые и оркестровый эпизоды оратории. Они перемежаются с двумя сольными эпизодами в духе экспрессивного речитатива — воспоминание участника Октябрьской революции, латышского стрелка, красногвардейца А.В. Бельмаса, который был свидетелем смерти Ленина (бас), и рассказ петроградской работницы П.А. Наторовой (сопрано).

Композиционный план оратории следующий:

Ламенто I — хор.

Воспоминание латышского стрелка — бас.

Ламенто II — хор.

Рассказ петроградской работницы — сопрано.

Симфония — оркестр.

Эпилог — соло народного контральто с хором.

В хоровых разделах эпически-былинный распев сменяется сочетанием нисходящих глиссандирующих интонаций русского плача и хроматических ламентозных из классической музыки. Эффект достигается имитацией в секунду постоянно наслаивающихся все более низких голосов хора. В оркестре слышен то трагический хорал, то поступь траурного марша. Оркестровый эпизод — Симфония. Это траурная пассакалия. В эпилоге используется жанр колыбельной как символ спокойного сна. Здесь, как и в «Поэтории», голос народной певицы (Л. Зыкиной) звучит от лица матери-родины. Над всем царит эпическое начало.

И в «Поэтории», и в оратории «Ленин в сердце народном» Щедрин включает в сферу своей музыки новые для него жанры плача и причета, трактуя их экспрессивно, усиливая присущее им трагическое начало. Оба этих ораториальных сочинения написаны на злобу дня и чем-то близки поэмам Маяковского, которые, разумеется, утеряли актуальность содержания, но остались свидетельством своего времени и таланта их автора.

Следующие хоровые сочинения Щедрина — поэма «Казнь Пугачева» (как не вспомнить «Казнь Степана Разина» Шостаковича!) и Строфы из «Евгения Онегина» (оба для хора без сопровождения, 1981). Наконец, композитор обращается к русской духовной музыке. Это русская литургия «Запечатленный ангел» для хора без сопровождения со свирелью (флейта) и хор «Многие лета» с фортепиано и ударными.

Оперы

Две оперы Щедрина обрамляют полтора десятилетия его активного творчества. Это оперы «Не только любовь» и «Мертвые души».

Опера ***«Не только любовь»*** (1965) написана по известному рассказу С. Антонова. В ней говорится о русской женщине — председателе колхоза, которая не смогла обмануть доверие людей (для них она — нравственный идеал) и отказалась от своего счастья. Музыкальная и в определенном смысле сюжетная основа оперы — деревенская частушка. Многообразие используемых жанров (страдания, лирические частушки, частушки-причеты и диалоги, бойкие, плясовые,

откровенно насмешливые) связано с их разной функцией в развитии музыкально-драматического действия. Все тексты частушек — народные, музыка же включает и подлинные мелодии, и изумительные композиторские имитации. Симфонический оркестр тоже имитирует то гармошечные, то балалаечные переборы. «Частушка — самая подвижная область современного народно-песенного творчества», — считает Щедрин, используя этот жанр для воплощения современного сюжета.

Опера ***«Мертвые души»*** (1976) — одна из вершин этого жанра в музыке XX в. Создавая вслед за Гоголем ужасающую картину крепостной Руси, композитор показывает два ее плана: нищий, мучительно страдающий, но таящий огромную внутреннюю силу народ и целый паноптикум из помещиков-крепостников. Это два духовно несоприкасаемых мира. Даже сцена поделена на два этажа, которые поочередно включаются в действие. Верхний этаж — это бескрайние просторы, на которых затерялись развалившиеся избы деревень и одиноко возвышающиеся церкви. Сквозь эти просторы пробирается бричка Чичикова, навстречу попадаются крестьяне. В этой образной сфере сосредоточены изумительные имитации фольклорных жанров — ямщицкие песни с их «удалым разгульем и сердечной тоской», протяжные, полные безысходного страдания песни («Ты полынь, полынечка-трава») и плачи («Плач солдатки»). Щедрин впервые вводит в оперу народный хор, поющий открытым звуком. Он исключает из оркестра скрипки с их «чувственным» вибрато и вместо них вводит малый хор. Пользуясь, казалось бы, далекими от народной музыки экспрессивными интервальными ходами и диссонирующими созвучиями, Щедрин воссоздает характер и манеру деревенского исполнения, внутреннюю страстность, истовость пения, выявляет и усиливает яркость выражения, содержательную суть данного фольклорного жанра. Песенная мелодия на двенадцатитоновой основе, которая как бы парит над заснеженными просторами в звенящем морозном воздухе — исходный образ оперы.

В характеристике мира помещиков-крепостников (нижний этаж сцены, как подвал, где царствуют сытые крысы) во всей полноте раскрылся сатирический дар композитора. Вслед за Мусоргским с его «Женитьбой» и Шостакови-

чем — автором «Носа» Щедрин показал себя мастером характеристического речитатива. Используя также лейттембры (инструменты облигато), он создал галерею портретов нравственных уродов. Индивидуальность же Чичикова заключается в том, что он интонационно подделывается под того персонажа, с которым вступает в диалог. Во всем этом Щедрин проявил бесконечную изобретательность и мастерство художника, обличающего социальное зло.

В противопоставлении суетного мира помещичьих сцен эпическому спокойствию народных картин композитор видит «ответ на вопрос — кто же мертвые, а кто живые души гоголевской поэмы, ее иносказательный, глубинный смысл».

В 1994 г. Щедрин вновь обратился к опере. Ею стала ***«Лолита»*** на собственное либретто композитора по одноименному роману В. Набокова. Жанровый облик этой оперы весьма необычен. Кроме пения, в ней есть несколько чисто оркестровых эпизодов, а главное — она включает разговорную речь, доносящую текст Набокова. Столь же необычна структура произведения, в котором существуют чуть ли не шесть сюжетных и, соответственно, музыкальных линий.

В 2002 г. была завершена и впервые исполнена опера ***«Очарованный странник»*** по одноименной повести Н. С. Лескова. Либретто, отличающееся особой близостью к литературному источнику, снова написано самим композитором. Эта опера, как и последующая за ней хоровая опера ***«Боярыня Морозова»*** (2006), вывела на первый план в творчестве Щедрина тему русского национального характера и религиозного самосознания.

Еще в 1988 г. композитор обратился к сочинениям Н. С. Лескова и создал хоровой цикл «Запечатленный ангел». Этот цикл песнопений на канонические церковно-славянские тексты (для смешанного хора *a capella* со свирелью или флейтой) является, по замыслу композитора, русской литургией.

Опера «Очарованный странник» неслучайно открывается и заканчивается песнопением «Богосподь, и явися нам» из хорового цикла «Запечатленный ангел» (где оно звучит в № 2), также оно целиком проходит в № 6 оперы. Герой оперы Иван Северьяныч Флягин плывет по Ладожскому озеру

к острову Валаам в монастырь и рассказывает случайным попутчикам свои «странствия», своего рода «хождения по мукам». Человек, очарованный жизнью, с открытой и мятущейся душой, принимающий близко к сердцу судьбы других людей, ищет смысл своего существования, ищет путь к Богу. Музыковед О. Комарницкая пишет: «Идеи духовного развития человека, его непрестанного нравственного совершенствования, источником которого является творение добра во имя добра, становятся основополагающими в концепции повести Лескова и оперы Щедрина».

Оперы и балеты не исчерпывают театрального творчества Щедрина. Ему принадлежит мюзикл ***«Нина и 12 месяцев»*** по сказке С. Маршака (1988), музыка к ряду драматических спектаклей, а также к кинофильмам, первый из которых «Высота».

Балеты

«Конек-Горбунок» (1955)

Как и «Конек-Горбунок» Пуни, балет Щедрина написан по сказке П. Ершова. Он состоит из четырех действий, восьми картин с прологом и эпилогом, 70-ти номеров.

Вступление и пролог (их можно назвать «Горе»).

I действие: 1-я картина — «Изба», 2-я — «Поле», 3-я — «Базар».

II действие: 4-я картина — «Царская светлица», 5-я — «Серебряная гора».

III действие: 6-я картина — вновь «Царская светлица», 7-я — «Дно океана».

IV действие: 8-я картина — «Котлы».

Эпилог (его можно назвать «Иван и Царь-девица»).

В балете «реальный мир» царя Гороха и его окружения (мир жадных и жестоких «хозяев») противопоставляется миру народной фантастики, воплощающей идеалы справедливости, верности в дружбе, смелости, красоты.

В основе музыкальной драматургии балета — эпическое последование картин-характеристик и сюитный принцип композиции. Как и у Прокофьева, номерная структура балета сочетается со сквозным развитием действия. Повтор-

ность ведущих лейттем и родство музыки, сопутствующей сходным ситуациям, создают систему образно-тематических связей.

При всей новизне звучания для русской музыки этот балет во многом традиционен. «Родословная» «Конька-Горбунка» идет от опер Глинки и Римского-Корсакова, балетов Стравинского и Прокофьева.

Фольклорные жанры претворяются в духе Стравинского. Стихия русских плясовых наигрышей, девичьих хороводов, а также живописная красочность берут свое начало в ранних балетах великого мастера, особенно в сюжетно близкой «Жар-птице». Наиболее заметна ориентация на Стравинского в картине «Базар». Это аналогия сцене ярмарочного» гуляния из «Петрушки», а отчасти и соответствующей сцене в «Каменном цветке» Прокофьева. Прообраз царя Гороха — царь Додон из «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Комедийные характеры близки своей музыкально-пластической рельефностью Прокофьеву. Красочная изобразительность фантастического мира связана с давней традицией русской музыки — Черномор в «Руслане» Глинки, многие страницы Римского-Корсакова (например, морское дно в опере «Садко») и «Жар-птица» Стравинского.

Стихия юмора — главная новизна трактовки балетного сюжета, который можно считать классическим. Юмор затрагивает все сферы балета: даже «волшебная» Царь-девица смеется над несостоятельностью царя Гороха, весело заигрывает с Иваном.

Ирония — характерная черта многих произведений XX в. Веселая, даже озорная ирония Щедрина в «Коньке-Горбунке» близка прокофьевской.

Балет впервые поставлен на сцене Большого театра в 1960 г.

«Кармен-сюита» (1967)

Создавая музыку балета, Щедрин исходил из давно очевидного: «Образ Кармен стал нарицательным благодаря музыке Бизе», — говорил он. Поэтому никакое произведение о Кармен невозможно без музыки французского гения.

«Кармен-сюита» — оркестровая транскрипция оперы, многих ее номеров и фрагментов, преимущественно в том

порядке, как они звучат в опере. Музыка Бизе в блистательной оркестровке Щедрина, освободившись от словесного текста и подробностей повествования, от связанных с ними длиннот, выиграла в непосредственности воздействия, силе выразительности и неизъяснимой красоте. Состав оркестра неординарен: только струнные, разнообразные ударные и вибрафон. Струнные — стихия любви и свободы. Ударные — Рок и бездушная сила принуждения, источник механического движения людей-марионеток. Сочетание струнных и ударных — стихия танца, праздника жизни.

В балете, по сравнению с оперой, действие концентрировано, сжато, образы балета и визуально, и музыкально освобождены от бытовых реалий и подняты на ту ступень обобщения, которая делает их символами. Кармен — символ любви и свободы как высших ценностей жизни. Условие любви — свобода, а условие свободы — бесстрашие. Тореро — символ бесстрашия, смертельного риска. Хосе одержим страстью и ослеплен ревностью. Коррехидор (главный полицейский) — символ социального принуждения, обезличивания подчиненных его воле. Над всем царит Рок — расплата за праздник жизни и любви. Он выпадает Кармен черной картой и персонифицируется в черном быке корриды.

Коррида определяет визуальный облик спектакля (художник Борис Мессерер): всё действие разворачивается на кроваво-красном фоне арены цирка. Над ареной царит черная маска быка. Она вырисовывает из красного фона цветок: между рогами — чашечка, переносица — стебель, глаза — листья. Бык — персонифицированный Рок. Любовь — цветок. Рок и любовь слиты воедино. Из-за барьера арены смотрят зрители-маски, символ жаждущей кровавого зрелища толпы. К Кармен тянутся руки: маски пытаются заставить Кармен быть как они, танцевать как все. Сами они, как и солдаты на плацу, двигаются как заведенные механизмы-роботы, слепо повторяя движения Коррехидора. Хореографически это представлено как пластическое противопоставление «роботообразного» мира Коррехидора с подчиненными ему солдатами и мира свободы Кармен. Хосе, перейдя из мира Коррехидора в мир Кармен, обретает широту и певучесть ее пластики.

Вступление (№ 1) в балете звучит при закрытом занавесе, как музыкальный эпиграф. Музыка Вступления заимствована из финала I акта оперы, где происходит побег Кар-

мен. Мотив припева Хабанеры звучит из колоколов на фоне хорала струнных, а запев исполняется pizzicato почти как в оригинале.

Эта же музыка будет звучать в последнем построении финала Сюиты, образуя обрамление.

Танец (№ 2) — музыка антракта к IV акту оперы — экспозиция образа Кармен. Начало — вибрирующее crescendo на одном звуке, словно раскручивается сжатая пружина. Звучат струнные с ударными (барабан, литавры, кастаньеты и др.). Танец героини излучает энергию жизнелюбия, он свободен и прихотлив, что достигается в музыке игрой акцентов.

Первое интермеццо (№ 3) — хор вопрошающих мужчин из оперной сцены выхода Кармен — звучит в Сюите выхолощенными голосами ксилофонов. Тему Рока (под которую в опере летит цветок) играют струнные с устрашающими ударами большого барабана и литавр.

Развод караула (№ 4) основан на песне о драгуне, которую поет оперный Хосе, отправляясь на свидание с Кармен. Оркестровка в балете «кукольная» — легкие ударные и pizzicato струнных. Солдаты маршируют, повторяя движения Коррехидора, словно роботы, и Хосе среди них самый старательный.

Выход Кармен и Хабанера (№ 5), разумеется, на соответствующей оперной музыке. Играют в основном струнные, акценты расставляют ударные, а в припеве вступает «таинственный» вибрафон и щелкают кастаньеты. Кармен пленительна и опасна красотой бесстрашия. Она имеет смелость быть свободной и дарить любовь тому, кого сама выбирает. Кармен выбрала Хосе, потому что он даже не смел надеяться на ее внимание и потому что это был роковой выбор.

В балете сцена ссоры (№ 6) дана не на музыке соответствующего по смыслу хора оперы, а на музыке из финала II акта, под которую Кармен и контрабандисты зовут Хосе уйти с ними. Используется «тарантелла» (фактически, двудольный марш, в котором четверти представлены триолями). Движение к кульминации основано на начале сцены появления Кармен (тема хора работниц). Его обрывает реплика Кармен (струнные).

Следующий эпизод сцены — Кармен соблазняет Хосе. Музыка из оперного номера Песня и мелодрама звучит та-

инственно-завораживающе. Кармен исчезает под теряющийся в басах дьявольский мотив.

Подобно тому, как в опере коррида открывается праздничным хором, здесь появлению Тореро предшествует радостный, звенящий, стремительный общий танец Болеро (№ 8) на музыку Фарандолы из «Арлезианки».

Тореро танцует свое соло под музыку куплетов (№ 9, Тореро).

В следующем Misterioso (№ 10 на музыке «Ole!» — Цыганского танца из «Пертской красавицы») Кармен и Тореро как бы узнают друг друга. Щедрин говорил, что это «тайный разговор, перешептывание рук, ног, два тела, которые прислушиваются друг к другу».

Лирическая кульминация балета (№ 11) — Адажио Кармен и Хосе на музыке его знаменитого ариозо.

Выбрав Тореро, Кармен поняла, что судьба ее свершилась: смерть упала тенью на ее лицо (№ 12, Гадание).

В финале (№ 13), где звучит тема из заключительного дуэта на слова Хосе «Кармен, тебя я обожаю», героиня оказалась в западне между Роком в образе черного быка, Тореро, Коррехидором и Хосе. В конце репризы этого мини-ариозо Хосе, при подходе к главной кульминации мелодия обрывается вступлением темы Рока. На гребне музыкальной волны Рок-бык сбивает Кармен с линии пути к Тореро, толкая на нож Хосе. Провал звучности как бы переносит в другое измерение. Возникает короткая реминистенция вступления к Хабанере. Кармен, умирая, ласково проводит рукой по лицу измученного страстью Хосе, снисходительно простив его за то, что он не справился со своей любовью и совершил непоправимое.

В финале нет ликования, как в опере, а есть вечная светлая память — отзвуки Хабанеры.

«Анна Каренина» (1971)

«Анна Каренина» — крупнейшее достижение Щедрина в балетном жанре. Это первое воплощение в балете образов Л. Толстого. Интенсивная симфонизация балета в XX в., стремительное развитие хореографии, творчество выдающихся балетмейстеров и танцовщиков шли рука об руку с вторжением балета во все новые сферы. Все это подготовило

возможность создания балета, в котором психологическая драма разворачивается на социально-конкретном фоне.

В основе либретто балета лишь одна линия романа — Анна, Каренин и Вронский. Балет состоит из 21-й сцены, которые сгруппированы в три действия и непрерывно следуют в них. Друг за другом.

I действие: 1-я сцена — Пролог. Знакомство Анны и Вронского на вокзале. 2–4-я сцены — на балу в Москве. 5-я — объяснение в любви на перроне в Бологом. 6-я — в салоне Бетси в Петербурге. 7–8-я — размышление Каренина и его объяснение с Анной. 9-я — сон Вронского. 10-я — Анна у Вронского (Падение Анны).

II действие: 11–12-я — ска́чки и признание Анны мужу. 13–14-я — болезнь и сон Анны. 15-я — побег в Италию.

III действие: 16-я — в Италии. 17-я — дворцовый церемониал награждения Каренина. 18-я — свидание Анны с сыном. 19-я — в итальянской опере. 20-я — диалог Анны с Вронским. 21-я — смерть Анны.

Как историческую примету времени Щедрин вводит в партитуру темы и интонационные обороты тех произведений Чайковского, которые создавались композитором одновременно с сочинением романа Толстым. Одна из лейттем Анны — из Анданте Второго квартета, пленительная мелодия Мазурки Анны — на теме фортепианных вариаций Фа мажор, церемониальный гимн в сцене награждения Каренина — главная тема финала Третьей симфонии. Прием включения композитором в свою музыку тем и мотивов из музыки уже написанной, главным образом, чужой, обычно применяется когда автор хочет установить связь своего произведения с образным строем музыки за его пределами.

Основа музыкальной драматургии балета — противопоставление двух музыкально-образных сфер, их взаимодействие и изживание одной под влиянием другой. Это сферы, олицетворяющие светское общество в его внешнем, видимом проявлении и мятежную душу любящей Анны. «Конфронтация “двух музык”, — говорит Щедрин, — открывает богатые драматические возможности для музыканта». Такое решение, к примеру, дает право применить прием одновременного звучания музыки на сцене и музыки в оркестре (ска́чки, итальянская опера), подчеркнув этим конфликт «музыки внутреннего состояния» героев.

«Музыка внешнего действия» это прежде всего музыка быта светского общества: танцы на балу, игра тапера на вечере в салоне у Бетси Тверской, парадный марш духового оркестра на ска́чках, мандолинные звучания, рисующие внешнюю безмятежность находящихся в Италии любовников, музыка Беллини (дуэт Ромео и Джульетты из его оперы «Монтекки и Капулетти») в театре итальянской оперы, церемониальный гимн в честь награждаемого Каренина.

«Музыка внутреннего состояния» представлена системой полифонически развивающихся лейтмотивов. Она противоположна жанрово определенной «музыке внешнего действия» своей ритмической нерегулярностью, сплошной речитативностью. Речитативные лейтмотивы то вплетаются в музыку изобразительного характера, то контрапунктируют жанровой музыке, то, когда внешний мир для героев исчезает, заполняют собой все звучание.

Из множества лейтмотивов главное значение приобретают два лейтмотива Анны — *любви* и *рока*. Эти лейтмотивы экспонируются в Прологе, вплетаясь в симфонию «паровозных» гудков. Переклички и сложные созвучия духовых инструментов — музыка железнодорожного вокзала — создают образ скрещивающихся и расходящихся рельсовых линий, переплетения человеческих судеб. Первой темой Анны (ее интонационная выразительность определяется нисходящими полутоном и тритоном) — открывается Пролог. Затем появляется ее вторая тема — из квартета Чайковского. Из глубины басового регистра квартовыми уступами поднимается тема любви. Момент гибели станционного мужика знаменуется репетиционными мотивами темы рока.

Сцена на перроне в Бологом — метель в природе и метель чувств, прорвавшихся у героев. Зримая музыкальная картина снежной метели с вьющейся поземкой строится на интонациях темы любви. В сцене, когда Анна приходит к Вронскому, тема любви звучит открытым текстом, как вырвавшаяся на свободу и все сокрушающая на своем пути лавина.

Контрапункт лейттем в жанровой «музыке внешнего действия», как уже упоминалось, наиболее ярко представлен в сцене скачек, где тревожные речитативные фразы музыки смятенной Анны накладываются на музыку помпезного марша, а затем и вытесняют ее. В сцене «В итальянской опере» музыка Анны, достигшая своей трагической куль-

минации, контрапунктирует сладостному покою дуэта веронских любовников. Это корреспондирующий диалог двух эпох на тему о любви.

Особое значение приобретает в балете постоянно трансформируемая тема рока. Зародившись как сигнал бедствия (ее первое появление связано с гибелью под колесами паровоза станционного мужика), она то остается связанной с исходным образом (в снах Вронского и Анны), то ее стучащие мотивы сбиваются с равномерности и становятся трепетным пульсом взволнованного сердца героини, то скрывается в бое старинных часов и церковных колоколов и, наконец, свершает трагический исход, реализуясь в натуралистически откровенном перестуке колес поезда, перерезающего нить жизни Анны.

«Чайка» (1979)

Балет «Чайка» — развитие линии сюжетов из русской классической литературы: Толстой, Гоголь, Чехов, Пушкин (строфы из «Евгения Онегина»).

Содержание балета разворачивается в трех пластах — символическом, историческом и условно-реалистическом.

Символический пласт связан с образом парящей в небе чайки — символом вечного стремления к идеалу, творческого порыва. Это три интерлюдии: в начале I акта — порыв мечты, вера в будущее; в начале II акта — трагический жизненный опыт, надлом; в заключении — вечная неуспокоенность, преодоление трагедийных сторон жизни.

Исторический пласт связан с первой постановкой «Чайки» Чехова в Александрийском театре в Петербурге и представлен в трех интермедиях. Эти интермедии сценически решены как бы документально: декорационный фон — увеличенные документы (афиши, фотографии, газетные статьи, письма); пластинка и черно-белые костюмы кордебалета имитируют немое кино, а оркестр — музыкальное сопровождение тапера. 1-я интерлюдия — анонс премьеры комедии Чехова, предпремьерная суета. 2-я — провал «Чайки», освистывающая пьесу публика (обе интермедии в I акте). 3-я (во II акте) — резкое осуждение пьесы в печати (декорационный фон) и в разговорах (кордебалет).

Условно-реалистический пласт — это балетные сцены по самой пьесе Чехова, хореографическая версия драматиче-

ского спектакля.

В отличие от двуплановых «Анны Карениной» (музыка внешнего действия и музыка внутреннего состояния) и «Мертвых душ» (Русь помещичья и Русь народная), в которых эти планы воплощают антимиры, в «Чайке» существующие параллельно разные планы взаимодополняют друг друга, показывая великое произведение Чехова как явление русской культуры и русской жизни.

Музыкальная композиция «Чайки», представляющая собой 24 прелюдии и 3 интерлюдии, заставляет вспомнить Вторую симфонию композитора и его полифоническую тетрадь, состоящие из 25 прелюдий (на басовую тему).

«Дама с собачкой» (1985)

Это камерный балет по одноименному рассказу А.П. Чехова. Анна Сергеевна и Гуров — единственные танцующие герои: другие персонажи лишь намечены в живых картинах. Балет состоит из пяти сцен-дуэтов: «Пролог». «Прогулки». «Любовь». «Видение». «Встреча». Музыка не отличается контрастами, а целиком сосредоточена на лирической сфере. Как и в «Чайке», композиция представляет собой цикл прелюдий.

Фольклорная линия творчества

Главным стилевым ориентиром фольклорного направления в отечественной музыке 60-х годов стал Стравинский. Щедрин был среди первых, кто взял на вооружение идеи великого русского мастера.

Вероятно, случайно основным объектом претворения в 50-е — первую половину 60-х годов стала частушка с ее короткими попевками, активной, подчас синкопированной ритмикой. И если в финале Первого фортепианного концерта развитие народных мотивов аналогично финалу Первого концерта Чайковского, то опера ***«Не только любовь»*** демонстрирует удивительные возможности жанра, взятого во всем его диапазоне — от озорных припевок до лирических страданий.

Концерт для оркестра «Озорные частушки» дает объемный, многоплановый портрет жанра. Здесь как бы и укрупненные приемы народного музицирования (оркестр имитирует дыхание гармоники, фактуру «переборов», «коленца»

народных инструментов, игру регистрами и т. д.), и воспроизведение специфической манеры исполнения (характер звука, глиссандирование в конце фраз). Главное же — воплощение духа частушки, ситуации конкурса остроумия, изобретательности, виртуозности, юмора, озорства. Ситуация конкурса — это идея жанра концерта. Отсюда и жанр «Озорных частушек» — концерт для оркестра.

От «Озорных частушек» тянутся нити к сочинениям, претворяющим звучания народных инструментов и связанных с ними исполнительских составов и жанров. Таковы «Три пастуха», русский наигрыш для виолончели соло, «Хрустальные гусли», «Балалайка» для скрипки без смычка.

Плач, причет — ведущий фольклорный жанр в творчестве композитора конца 60-х годов. В «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном» реализована попытка воспроизвести экспрессивность русского национального жанра путем использования соответствующих средств выразительности, связанных с европейской профессиональной музыкальной традицией, — от ламентозного нисходящего хроматического хода до серийной техники экспрессионизма. Не случайно русский хоровой плач в оратории «Ленин в сердце народном» назван Lamento. Композитор синтезирует народные интонации, певческую манеру с серийной техникой, сонористикой, широкой хроматической интерваликой, скользящим нисходящим «падением» огромного диапазона. Художественный итог синтеза — предельная экспрессия выражения, свойственная народным жанрам плача и причета.

Новый этап претворения фольклора — в опере «Мертвые души». Основной жанр — лирическая протяжная песня, которая выступает как символ бескрайней России, исполненной тоски народной души, как символ истины. Впервые в опере представлено народное пение *открытым*, насыщенным звуком. Если в «Поэтории» и оратории «Ленин в сердце народном» композитор обратился к голосу Зыкиной, народной певицы мягкой, лирической манеры, то в «Мертвых душах» пение хора и солистов в народных сценах — крик души. Специфические интонационные обороты, исполнительские приемы народного пения воспроизведены Щедриным с удивительной достоверностью. Песня льется на гудящем оркестровом фоне, который словно воздух бескрайних просторов резонирует пению. А оно как бы плывет и повисает в этом зве-

нящем воздухе — нет тоники, нет приземления. Создается образ природной стихии, в которой рождается напряженно-заунывное пение истомившейся народной души.

Так, стремясь раскрыть дух народного искусства, передать эмоциональную напряженность жанра, композитор воссоздает его как бы в трех измерениях. Это тип мелодики и хоровой фактуры, но в условиях недиатонической и нетональной системы, предельно экспрессивная исполнительская интонация, и, наконец, фон — своего рода среда бытования песни, звенящий воздух российских просторов, дыхание природы то летней, то зимней, данных через такие явления русской культуры, как колокольность, звончатость, знаменный распев. Все это отразилось в ряде сочинений композитора, в концерте для оркестра «Звоны», Концертино для хора, «Фресках Дионисия». Русский фольклор и старинные пласты музыкального искусства представлены и в фортепианном «Альбоме для юношества» — пьесы «Знаменный распев», «Русские трезвоны», «Величальная», «Деревенская плакальщица», «Петровский кант».

Итак, вслед за Стравинским Щедрин стремится средствами профессиональной музыки создать аналог народной музыке, подчеркивая то особенное, специфическое, что в ней заложено; тогда как Свиридов выявляет в фольклоре то, что может обогатить профессиональную музыку, стать ее достоянием, иными словами, на основе фольклорного материала создает аналог профессиональному произведению, обогащенный этим исходным материалом.

Таким образом, фольклорное направление в лице Свиридова и Щедрина (а также композиторов, которые тяготеют к одному из этих художников) представляет собой две взаимодополняющие линии.

Задания для закрепления темы

1. Характеристика творчества[1]

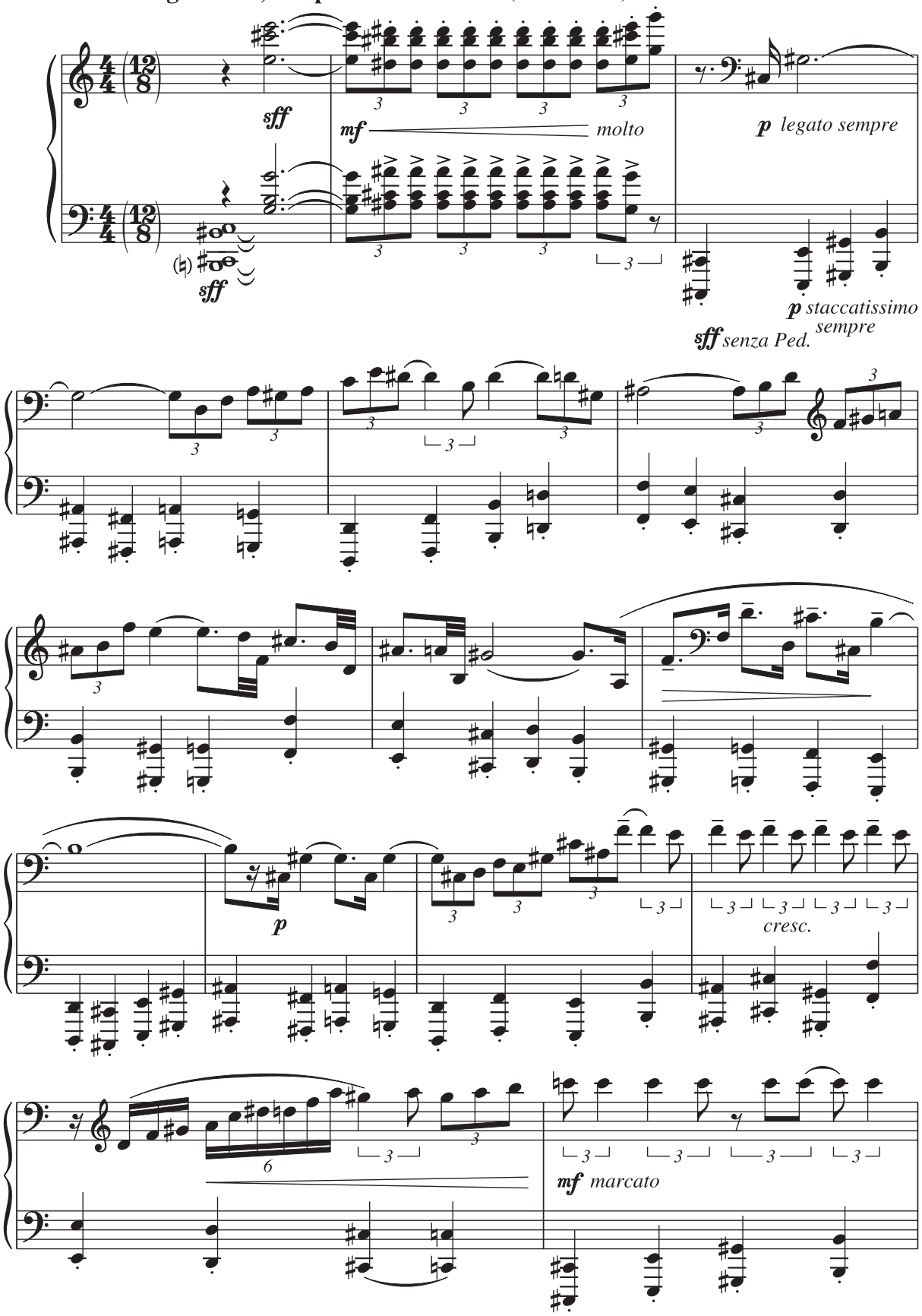
Показать преемственность Щедриным некоторых линий творчества Прокофьева.

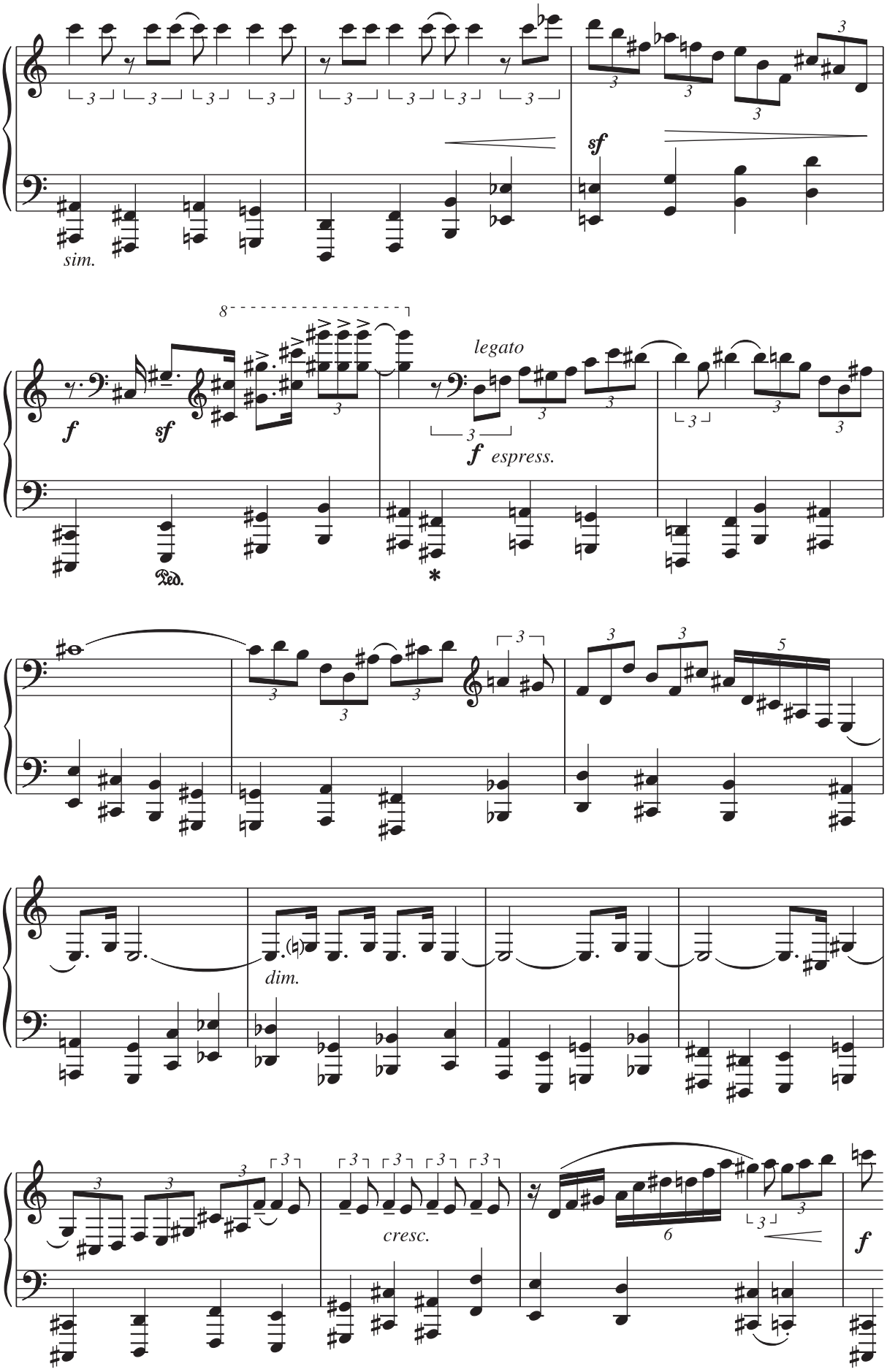
---

[1] Рассмотреть этот и последующие вопросы по пунктам, имеющимся в заданиях к первой главе на с. 44–45.

Basso ostinato
(фрагмент)

Allegro assai, sempre molto ritmico (♩ = 138-144)




sim.
sf
f
sf
legato
f espress.
Ped.
*
dim.
cresc.
f

Фрагмент из оперы «Мертвые души»

Lento assai

solo (mezzo-soprano)
solo (contralto)

Не бе - лы, бе - лы сне - ги,

quasi *f* *p* *p* *p*

ох, не бе - лы

сне - ги во чис - том по - ле,

Coro piccolo in Orchestra

S. *mf* (poco gliss.)

Не бе-лы...

Не бе - лы...

A. Не бе - лы...

mf

T. *pp* M (з.р.)

B. *pp* M (з.р.)

2. Ведущие жанры творчества

Фортепианная музыка, симфоническая, хоровые сочинения, оперы, балеты.

Претворение фольклора в творчестве Щедрина в сравнении с претворением фольклора у Свиридова.

3. Характеристика отдельного сочинения

Первый или Третий фортепианные концерты, «Озорные частушки», ораториальные сочинения и претворение в них фольклора, «Мертвые души», «Кармен-сюита», «Анна Каренина».

Чем, кроме жанра, сюита «Кармен» Щедрина отличается от оперы «Кармен» Бизе?

В чем отличие музыки внутреннего состояния и музыки внешнего действия в балете «Анна Каренина»?

4. Специальный вопрос.

Назвать все известные Вам жанры народной, бытовой и профессиональной музыки прошлого и настоящего (со ссылками на конкретные примеры), воспроизведенные в сочинениях Щедрина и Шостаковича.

Где и какие народные мелодии цитируют Щедрин и Шостакович?

Где и какие цитаты чужой композиторской музыки используют Щедрин и Шостакович?

В чем смысл использования цитат?

5. Анализ музыкальных примеров

Цель выявления некоторых стилистических черт.

Показать понимание принципов серийной техники композиции на любом примере из музыки Щедрина.

Проанализировать тему хора в первой народной сцене «Мертвых душ».

Примерные темы рефератов

Сказка в музыке Прокофьева.

Бытовой жанр в музыке Шостаковича.

Прелюдии и фуги Баха и Шостаковича.

Любимые поэты Свиридова.

Поэзия Есенина в творчестве Свиридова.

Детские фортепианные циклы Свиридова и Щедрина (как отражение их творчества в целом).

Русская церковная тема в хоровых сочинениях Свиридова, Щедрина, Шнитке. Стилистические ориентиры в музыке Щедрина и Шнитке.

«Пер Гюнт» Грига и Шнитке (трактовка образов и философско-этический контекст).

Литература

С.С. Прокофьев

Основная

Мартынов И.И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. — М., 1974.

Нестьев И.В. Жизнь Прокофьева. — М., 1975.

Прокофьев С.С. Автобиография. — М., 1982.

Дополнительная

Алфеевская Г.С. Третья соната — «Царевна-лягушка» // Муз. академия, 2000, № 2.

Асафьев Б.В. Третий фортепианный концерт Прокофьева // Б.В. Асафьев. Избр. труды. Т. 5. — М., 1967.

Василенко С.Н. Балеты Прокофьева. — М.; Л., 1965.

Данько Л.Г. Оперы С. Прокофьева. — М., 1963.

Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. — М., 1973.

Никитина Л.Д. «Огненный ангел» С. Прокофьева как метафора русского Эроса // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. — М., 1993.

Орджоникидзе Г.Ш. Фортепианные сонаты Прокофьева. — М., 1971.

Полякова Л.В. «Война и мир» С.С. Прокофьева. — М., 1971.

Слонимский С.М. Симфонии Прокофьева. — М.; Л., 1964.

Степанов О.Б. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». — М., 1972.

Д.Д. Шостакович

Основная

Данилевич Л.В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. — М., 1980.

Мейер К. Шостакович: жизнь, творчество, время. — СПб., 1998.

Сабинина М.Д. Шостакович-симфонист. — М., 1976.

Шостакович: между мгновениями и вечностью. Документы, материалы, статьи. — СПб., 1993.

Дополнительная

Бобровский В.П. Камерно-инструментальные ансамбли Шостаковича. — М., 1971.

Богданова А.В. «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича. — М., 1968.

Лебединский Л.И. Хоровые поэмы Шостаковича. — М., 1965.

Мартынов И.И. Шостакович. — М., 1970.

Орджоникидзе Г.Ш. «Казнь Степана Разина» // Музыка и современность. Вып. 4. — М., 1966.

Паисов Ю.И. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича // Музыкальный современник. Вып. 3. — М., 1979.

Цукер А.М. Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. — Л., 1971.

К темам «Г.В. Свиридов», «А.Г. Шнитке», «Р.К. Щедрин»

История отечественной музыки второй половины XX века. — СПб., 2005.

Г.В. Свиридов

Основная

Книга о Свиридове. Размышления, высказывания, статьи, заметки. — М., 1983.

Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост. А. Беленькая. — М., 2002.

Сохор А.Н. Георгий Свиридов. — М., 1972.

Сохор А.Н. Музыкальная драматургия вокально-симфонических произведений Свиридова // Муз. современник. Вып. 3. — М., 1979.

Дополнительная

Живов В.Л. «Патетическая оратория» Свиридова. — М., 1973.

Измайлова Л.В. Посвящается Пушкину (концерт для хора Г. Свиридова) // Музыка России. Вып. 4. — М., 1982.

Нестьев И.В. «Пушкинский венок» Свиридова // Сов. музыка. 1980, № 1.

Полякова Л.В. Вокальные циклы Свиридова. — М., 1971.

Полякова Л.В. «Курские песни» Г.В. Свиридова. — М., 1970.

Элик М.А. Поэма «Памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова. — М., 1971.

А.Г. Шнитке

Основная

Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. — М., 2001.

Савенко С.И. Портрет художника в зрелости (А.Г. Шнитке) // Сов. музыка, 1981, № 9.

Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. — Челябинск, 2003.

Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. — М., 1990.

Дополнительная

Бобровский В.П. О камерно-инструментальном творчестве Шнитке (конец 60-х — 70-е годы) // В. Бобровский. Статьи и исследования. — М., 1990.

Ивашкин А.В. Вторая симфония А. Шнитке. Аннотация к концерту. 30 янв. 1981 г.

Ивашкин А.В. «Реквием» А. Шнитке. Аннотация к концерту. 16 апреля 1980 г.

Савенко С.И. «Пер Гюнт» А. Шнитке. Аннотация к концерту. М., 1989.

Р.К. Щедрин

Основная

Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М., 2001.

Дополнительная

Алфеевская Г.С. Бизе — Щедрин. «Кармен-сюита» // Г.С. Алфеевская. «Кармен». Интонации и смыслы. — М., 2004.

Дьячкова Л.С. Оратория Щедрина «Ленин в сердце народном» // Музыка и современность. Вып. 8. — М., 1974.

Комарницкая О.В. Этические основы художественной концепции оперы Р. Щедрина. «Очарованный странник» / В сб. «Музыка и этика». М., 2008.

Косачева Р.Г. Многоликость мира художника (заметки о драматургии и образном строе Третьего концерта Р. Щедрина) // Музыка России. Вып. 1. — М., 1976.

Лихачева И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. — М., 1977.

Лихачева И.В. Опера «Мертвые души» Р. Щедрина. Путеводитель. — М., 1981.

Лихачева И.В. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. — М., 1978.

Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

С.С. Прокофьев (1891–1953) 11
Характеристика творчества 11
Особенности творческого пути 13
Фортепианные сочинения 15
Оперы 18
Основные черты опер Прокофьева 26
Балеты 28
Балеты зарубежного периода 29
Балеты советского периода 31
Симфонии 36
Приложение. 39
Задания для закрепления темы 44

Д.Д. Шостакович (1906–1975) 56
Характеристика творчества 56
Особенности творческого пути 57
Опера «Катерина Измайлова» 61
Симфоническое творчество 68
Симфонии о русской революции 69
Военные симфонии и их завершение 73
Последние симфонии 77
Поэма «Казнь Степана Разина» 82
Задания для закрепления темы 84

Г.В. Свиридов (1915–1998) 87
Характеристика творчества 87
Песни на стихи Р. Бернса 88
Кантатно-ораториальные сочинения 90
«Патетическая оратория» (1959) 90
«Пушкинский венок» (1978) 92
Особенности музыкального воплощения поэзии Есенина, Маяковского, Пушкина 92
«Курские песни» (1963) 95
Задания для закрепления темы 97

А.Г. Шнитке (1934–1998) 105
Характеристика творчества 105
Камерные сочинения 107
Инструментальные концерты 108

Симфонии 109
Хоровые сочинения..... 112
Балет «Пер-Гюнт» и другие сочинения для театра 117
Задания для закрепления темы..... 119

Р.К. Щедрин (род. 1932)..... 129
Характеристика творчества 129
Фортепианные сочинения 131
Симфонические произведения 133
Ораториальные и хоровые сочинения 134
Оперы 136
Балеты 138
«Конек-Горбунок» (1955) 138
«Кармен-сюита» (1967)..... 140
«Анна Каренина» (1971) 143
«Чайка» (1979)..... 145
«Дама с собачкой» (1985) 146
Фольклорная линия творчества 146
Задания для закрепления темы..... 149

Примерные темы рефератов..... 153

Литература 154

Учебное издание

Алфеевская Галина Сергеевна

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX века

С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович,
Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрин

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Музыкальное образование»

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*
Редактор *Л.Ю. Попова*
Художник обложки *Л.И. Косарева*
Верстка *О.Н. Емельяновой*
Корректор *Т.Я. Кокорева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Издательство ВЛАДОС-ПРЕСС».

Лицензия ИД № 00349 от 29.10.99.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009001.08.08 от 21.08.2008.
Сдано в набор 02.05.06. Подписано в печать 29.03.07.
Формат 60×88/16. Печать офсетная. Бумага газетная.
Усл. печ. л. 9,8. Тираж 3 000 экз. (1-й завод 1–1 500 экз.).
Заказ №

Издательство ВЛАДОС-ПРЕСС.
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 430-04-92, факс 735-66-25.
E-mail: vlados-press@vlados.ru
http://www.vlados.ru

ООО «Великолукская городская типография».
182100, Псковская обл., г. Великие Луки, ул. Полиграфистов, 78/12.
Тел./факс (811-53) 3-62-95.
E-mail: zakaz@veltip.ru